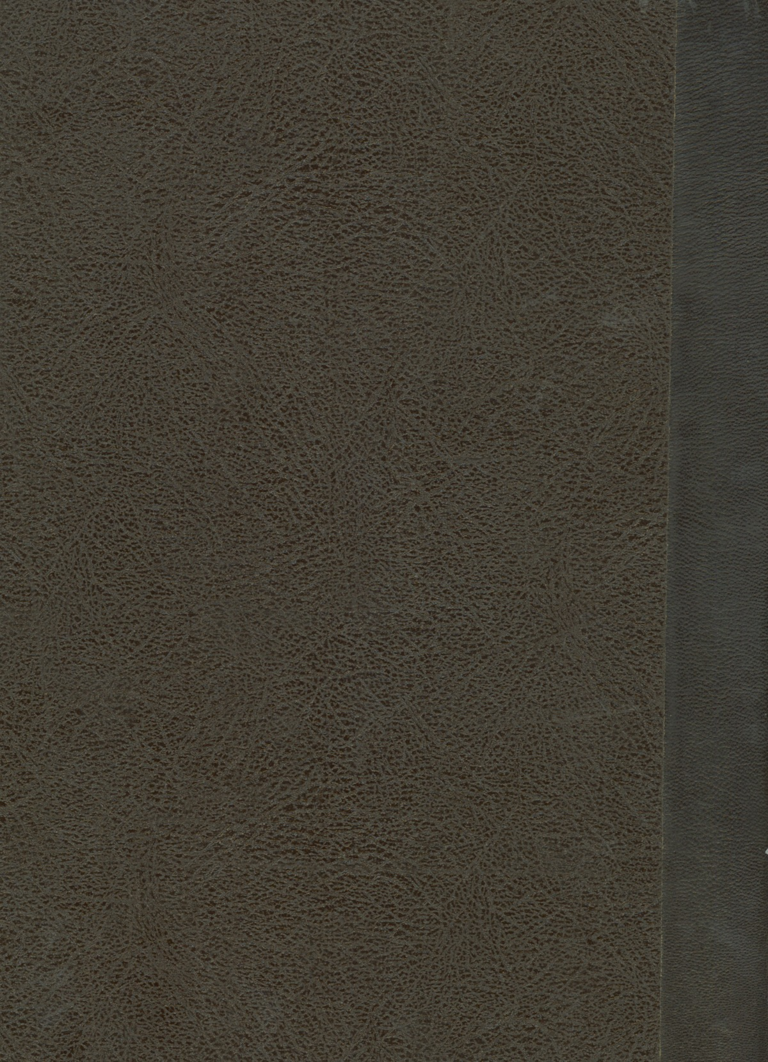
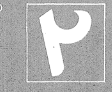




الأدب والأيديولوجيا

الجزء الأول

○ المجلد الخامس ○ العدد الثالث ○ إبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٥



١٥٠ قرشا



الأدب والأيديولوجيا

الجزء الأول



تصدر كل ثلاثة أشهر
○ المجلد الخامس ○ العدد الثالث ○ إبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٥

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)

(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب والأيديولوچيا

الجزء الأول

أما قبل

يقول الشاعر إزرا باوند فى كتابه « أبجدية القراءة » (١٩٣٤) : « لا تحتوى أى لغة منفردة على مجموع الحكمة الإنسانية ، كما أنه ليست هناك لغة قادرة بمفردها على التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته » .

وينطوى هذا القول على فكرتين متكاملتين ، أولاهما تترتب على أخراهما وتُستخرج منها . فلمّا لم يكن هناك لغة قادرة بمفردها على التعبير عن كل أشكال التفكير ، كان طبيعياً ألا نتوقع أن تحتوى أى لغة منفردة على مجموع الحكمة الإنسانية .

ومن الواضح ــ منذ الوهلة الأولى ــ أن الفكرة هنا تقوم على أساس من النظر إلى اللغة بوصفها وعاء « يحتوى » على الحكمة أو على الفكر ، كأن الحكمة أو الفكر يمكن أن يقوما بمعزل عن اللغة . وهذا الأمر قد حسم منذ أن أعلن العالم اللغوى كارل فسلر أننا إنما نفكر باللغة . ومنذئذ أصبحت تلك الفكرة التى ترى فى اللغة وعاء للفكر ضرباً من المجاز الأدبى .

لكن قول الشاعر هنا مازال ينطوى على حقيقة ، على الأقل عندما يتحدث عن إمكانات اللغة المفردة ، أو لنقل « إنجاز » كل لغة من لغات البشر على حدة . فلاشك أن كل لغة قد كونت لنفسها رصيداً من الأفكار التى ارتبطت بها ، وكانت هذه الأفكار هى حصيلة النشاط اللغوى (أو الفكرى ؛ فالأمر سواء) الذى قام به أبناؤها على مرالزمن .

ولما كان من باب المحال تقريباً أن تتوازى حياة شعب ما ، والمحصلة النهائية لتجاربه ، مع حياة أى شعب آخر ؛ وكان من المحال كذلك أن تكون حياة شعب ما تكراراً لحياة أى شعب آخر ؛ كان طبيعيّاً أن يختلف رصيد كل شعب من الأفكار ، من حيث الكم والنوع ، عن رصيد أى شعب آخر .

على أن هناك مساحة مشتركة لا محالة من التجارب الإنسانية التى يعيشها الناس من كل ملة ، وفى كل زمان ومكان . وهذه المساحة المشتركة من التجارب هى التى تصنع الأرضية الفكرية المشتركة بين الشعوب . لكن هذه المساحة المشتركة لا تكتسب أى مزية خاصة ، إلا بقدر ماتثير من دهشة لدى أفراد شعب ما ، من أن أفراد شعب آخر يفكرون فى بعض الأمور على غرار تفكيرهم .

من أجل هذا كله تصدق عبارة الشاعر التى تتصدر هذه الكلمة ، القائلة إن أى لغة منفردة لا تحتوى على مجموع الحكمة الإنسانية . ذلك بأن ما تستوعبه لغة ما من الحكمة الإنسانية أو الفكر المشترك ، يتضاءل أمام مجموع ما تنفرد به لغات العالم .

ويبقى أن نتساءل عن الفكرة الثانية ، أو الوجه الثانى لفكرة الشاعر ، المتعلق بعدم إمكان لغة ما ، أىِّ لغة ، التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته . إن هذه الفكرة تثير قضية خطيرة ، تتعلق بكفاءة اللغة المفردة ، أو بالأحرى كفاءة المتكلمين بها ، لاستيعاب كل أشكال التفكير ودرجاته . والذى يتبادر إلى الذهن هنا أن كل لغة لها قدرة على التعبير عن بعض أشكال التفكير دون سائرها ، وعن بعض مستوياته دون بعض . فإذا صح أن هذا هو ما قصد إليه الشاعر فإنه يكون قد أوقع نفسه فى مأزق القول ــ ضمنا ــ بالتمييز الطبقى بين اللغات ، الذى هو انعكاس مباشر ــ بالضرورة ــ للتمييز الطبقى بين الشعوب . ولكن قبل أن نقرر هذا ينبغى أن نتذكر أن الشاعر لم يسلب لغة ما كفاءة التعبير عن كل أشكال التفكير ودرجاته دون لغة ، بل أجرى حكمه ذاك على جميع اللغات دون تفريق .

ويفضى بنا التفكير فى هذا الاتجاه إلى رؤية مغايرة ، مؤداها أنه إذا استبعدنا الحكمة الإنسانية أو الفكر المشترك بين كل الشعوب ، يبقى أن كل لغة لديها ما تمنحه غيرها من اللغات ، وأن كل لغة ــ فى المقابل ــ تظل فى حاجة إلى ما له خصوصية فى اللغات الأخرى . ومع ذلك فليس من السهل على أبناء لغة بعينها أن ينقلوا إليها مجموع ما تفردت به لغات شعوب العالم من فكر على مدى التاريخ ؛ فهذا المجموع أضخم من أن ينهض بنقله أبناء شعب واحد ، أو بالأحرى القادرون على النقل منهم . وبذلك تبقى الشعوب دائما فى حاجة ــ على المستوى الفكرى ــ إلى غيرها .

حقا إن كل مادة للمعرفة تستبطن أيديولوجية ما ، إن لم تكن صريحة فيما تسعى إلى تأكيده من التوجه الأيديولوجى ؛ ولكن ذلك لا ينبغى أن يكون مثارا للتخوف والتقوقع . ذلك بأن كل معرفة جديدة ــ مهما كان توجهها الأيديولوجى ــ هى شحذ للتفكير ، وتجديد للمناخ الفكرى ، وإفساح فى نطاق الوعى الفردى والجماعى على السواء . ومن خلال ذلك كله تكتسب اللغة خبرة جديدة ، ويكتسب العقل مزيدا من القدرة على التحليل والتمحيص ، أو ــ إذا استعرنا لغة الشاعر الأدبية ــ يزداد حظ المجتمع من الحكمة .

رئيس التحرير

هذا العدد

يبدو عنوان هذا العدد منذ اللحظة الأولى مزعجا ؛ وسيظل مزعجا حتى اللحظة الأخيرة . وإنما ينشأ الإزعاج فى البداية من أن مصطلح الأيديولوجيا كثيرا ما لاكته الألسن ، وكثر دورانه فى الكتابات المتعددة ، سواء كانت مقالات أو فصولا أو كتبا برمتها ، خصوصا تلك الكتابات التى تعالج التاريخ الفكرى للعرب ، أو الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمعات العربية فى الزمن الحديث والعصر الراهن . ثم يستمر الإزعاج حتى اللحظة الأخيرة ، عندما يتبين القارىء أن ما كان يظنه فى البداية موضوعا مستهلكا مازال أصعب من أن تحيط بشكل نهائى ثلاث عشرة دراسة يضمها هذا العدد . وعند ذاك يدرك القارىء أن كثرة دوران هذا المصطلح قد عملت على تعمية أبعاده بدلاً من أن تكشف حدوده ، وأن العودة إليه بهذه الكثافة كانت نتيجة للإحساس بالوضعية التى انتهى إليها .

على أن اشتغال الكاتب العربى بالأيديولوجيا يأتى لاحقا ــ تاريخيا ــ لاشتغال الكاتب أو المفكر الغربى بها . وما يزال الاشتغال بها فى الفكر الغربى يتجدد ويتطور ويتسع نطاقه . ومن ثم برزت الفكرة فى إفراد هذا العدد كله للكتابات الغربية ، الإنجليزية والفرنسية والألمانية ، وتخصيص العدد التالى للكتابات العربية . وهذا الإفراد وهذا التخصيص يجاوزان مجرد القسمة الجغرافية إلى غاية أبعد ، هى إتاحة الفرصة للفكرين للبروز على نحو يسمح ــ لمن يشاء ــ بعقد المقارنة بينهما .

ولكن لما كان اشتغال هذه المجلة الأساسى بالأمور المتعلقة بالأدب ، كان ضروريا أن نتحرى ــ قدر المستطاع ــ أن يكون للدراسات التى نختارها للترجمة فى هذا العدد تعلق بالأدب فيا هى تعرض لمشكلات الأيديولوجيا . ومن ثم كان طبيعيا أن نبدأ هذه المجموعة من الدراسات بدراسة تمهيدية أساسية تحمل عنوان العدد نفسه ، وهو «الأدب والأيديولوجيا» ، للمفكر الألمانى يوزف شتيرن ، الذى يفحص ــ فى موضوعية ــ العلاقة بينهما .

● وتبدأ هذه الدراسة بتقرير حقيقية مؤداها أنه قد انقضت تلك الأزمنة التى كنا نستطيع أن نفترض فيها أن الأنشودة السياسة أنشودة كريهة ، وأنه ليست هناك سوى مسرحيات مثل «وليام تل» أو نواح معينة من «ڤالينشتاين» لها علاقة بالسياسة ؛ فقد صرنا اليوم فى عصر إضفاء الصبغة السياسية والأيديولوجية ، إذا لم يكن على الأدب فبالتأكيد على تحليل الأدب . وهذا يعنى أولاً ، أن أعمالاً من الماضى تتحرك إلى مكان الصدارة ؛ وهى تلك الأعمال التى تشتمل على تصريحات سياسية إلى حد ما ، حيث يتغير المقياس الأدبى لصالح ما كان يبدو فى الماضى من الدرجة الثانية . وهذا يعنى ثانيا أن أعمالاً لا تكاد تستنبط منها ، أو لا تستنبط منها على الإطلاق تصريحات سياسية ــ ربما يمثلها معظم أعمال العصر الكلاسيكى ، الألمانى ــ يمكن أن تقرأ بين سطورها اتجاهات سياسية ضمنية . وهذا يعنى ثالثا ــ أن الأعمال التى تتكشف عن اتجاهات غير مرغوب فيها يجرى تحوير تحليلها بحيث تخدم التسليم بغايات سياسية أو أهداف أدبية تمثل نمطا مختلفا ومضادا للعمل الأصلى قدر المستطاع .

وهناك سؤال مبدئى يطرح نفسه ، عما إذا كان لابد للأدب حقا ، فى كل حال ــ أى على نحو مسبق ــ أن يتضمن تصريحات سياسية واضحة أو ضمنية . ويمكن الإجابة عن ذلك بشكل عام بأن الأعمال الأدبية يمكن أن تتحدد زمنيا من الناحية اللغوية ، بمعنى أنها لابد أن تبين الوضع اللغوى والبعد الاجتماعى والزمنى لمكان منبعها الأصلى . فكل عمل أدبى له «كلامه parole» الذى يتحدث به .

وربما لا يكون التحليل السياسى للنص ، عن طريق إبراز الدوافع السياسية أو الأيديولوجية التى يرد التعبير عنها فيه ــ ربما لا يكون خاطئا تماما (لأنه يجوز لنا أن نفترض أن كل ما هو خصوصى يكون متشابكا فى جدلية مع الأمور العامة والسياسية) ولكنه على كل حال لا يقف إلا على هامش بعيد لأحد التعليقات النقدية المفسرة لهذا النص ؛ فلا يمكن توقع إلقاء ضوء حقيقى على أحد النصوص عن طريق الرجوع إلى بُعدِهِ السياسى العام إلا عندما يتناول النص نفسه موضوعات سياسية أو يكتبها ، ومن ثم يثير فى كلتا الحالتين توقعا لحلول سياسية ؛ حيث إن الأصل المباشر للتوقع المشروع من الناحية الأدبية ليس من النوع السياسى الأيديولوجى ، ولكن من النوع الشكلى الأدبى . ثم ينتقل الكاتب إلى المقولة المركزية للمقال ، التى يلخصها فى قوله بأن القيود التى تضعها أيديولوجيا العصر للإنسان والأديب ليست بأى حال من الأحوال غير قابلة للكسر (أى المجاوزة الجدلية لما فيها من سيادة وقهر) . فمن الملاحظ أن ثم نموذجا متكررا على الدوام ، يتمثل فى أن الأيديولوجيا ، أو النسق العقائدى لعصر من العصور ، يتشكل داخل العمل الفنى الأدبى بما هو وحدة محدَّدة ، أو أفق فكرى لمبدعه ، ولكن يمكن اختراقه فى مواضع معينة ، ويمكن أن يؤدى إلى آراء جديدة وحلول خلاقة ، لا تشتمل على قوة إقناع وتأمين للأفكار والدوافع القائمة داخل النسق . ويفضى هذا كله إلى نتيجة أخيرة ، مؤداها أن الافتراض القائل بالاستقلال التام للأدب عن وضع اللغة،ومن ثم عن المجتمع (وأيديولوجيته) لابد أن يبدو لنا اليوم غير

منطقى مثله مثل نقيضه ، أى افتراض التحديد الكامل للإنسان ولغته وأدبه عن طريق الأيديولوجيا السائدة .

ولما كان الفكر الماركسى قد مثل خلفية لكثير من المناقشات والتحليلات التى أساءت تأويل هذا الفكر ، وانتهت به فى كثير من الممارسات الفجة إلى ضرب من الآلية الجامدة ، فقد كان طبيعيا أن تظهر الدراسات التى تأخذ على عاتقها مهمة التصحيح ، مشكلة تيارا جديداً فى ميدان النقد الأيديولوجى .

● من هنا كان البحث الثانى فى هذا الملف لتيرى إيجلتون ، وهو بعنوان «الماركسية والنقد الأدبى» .

ويعد هذا البحث مدخلا تعليميا يشرح الأسس الأيديولوجية للتيارات المعاصرة للنقد الأدبى الماركسى . ويشتمل البحث على تعريف بإسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التى رادها والتر بنيامين Benjamin ، و ت . أدورنو T. Adorno بالإضافة إلى إسهامات الاتجاه البنيوى الشكلى (الماركسى) الذى يبدأ من ل . ألتوسير L. Althusser ، ويتواصل فى كتابات ب . ماشيرى P. Macherey فى فرنسا . ويحرص الكاتب فى هذا البحث ، على التعبير عن موقفه الخاص من الخلاف الفكرى بين التيار الماركسى العلمى الذى يؤكده ألتوسير على وجه الخصوص والتيار الماركسى المثالى الهيجلى الإنسانى .

وإذا كان التيار الأول يعتمد على فكر ماركس الذى فصم علاقته بالمثالية منذ عام ١٨٥٧ مع بداية مرحلته الفكرية العلمية التى بلغت ذروتها فى كتاب «رأس المال» ، فإن التيار الثانى يعتمد على موقف متكامل من أعمال ماركس يتميز بنزوع إلى تأكيد أهمية كتابات ماركس فى مرحلة الشباب ؛ تلك الكتابات التى تنطوى على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الإنسانية .

إن عرض أوجه هذا الخلاف الفكرى توضح خصوصية موقف المؤلف ذاته ، وتبرر جنوحه ، فى هذا البحث ، إلى التبنى المتحمس لأفكار ألتوسير وتلميذه ماشيرى على وجه الخصوص ، فى مقابل إحجامه عن تبنى الموقف المقابل على نحو ما يتمثل فى أفكار لوكاتش Lukačs ، وتلميذه ل . جولدمان Goldmann . وتمتد حماسة المؤلف إلى أفكار والتر بنيامين (ومن ثم بريخت) ، خصوصا ما يتجاوب منها مع أفكار ألتوسير وماشيرى فيما يتصل بالسؤال عن موضع الأدب داخل علاقات الإنتاج فى عصره ، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية فى «الإنتاج الأدبى» ، تأخذ فى الحسبان عملية استهلاك الأدب، وما يتصل بذلك من دراسة للعلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية فى الأدب ، ومن ثم دراسة العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا .

● وإذا كان لوى ألتوسير يتزعم التيار الماركسى العلمى ، وتكثر الإشارة إليه فى الكتابات الأخرى لهذا السبب ، فقد كان ضروريا أن نعرض فكره بصورة مباشرة ، ومن ثم وقع الاختيار على الفصل الذى يحمل عنوان «البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر» من كتابه المسمى «من أجل ماركس» .

لقد قدم ألتوسير قراءة جديدة لفكر ماركس أثارت قضايا معرفية وأيديولوجية كثيرة ، وانقسمت حولها الآراء ، واستخدم فى هذه القراءة مفاهيم مستقاة من الفكر البنيوى والألسنى ، بالإضافة إلى مفاهيم أخرى استقاها من علم النفس والاقتصاد وغيرهما . وقد أطلق ألتوسير على منهجه فى القراءة مصطلح «قراءة كشفية lecture symptomale » ؛ وهى قراءة تتعامل مع النص على أساس أنه لا يبوح بكل ما فى باطنه بل على القارىء أن يقوم بالكشف والتشخيص مثل الطبيب .

ويتمثل مشروع ألتوسير فى استقراء القوانين العلمية التى تشكل جوهر النظرية المادية الجدلية ، على نحو ما يكشف عنها الخطاب الماركسى . ويرى ألتوسير أن ماركس استطاع التوصل إلى إنشاء مفاهيم وقواعد تسمح بدراسة العلوم الإنسانية على أساس علمى لا أيديولوجى ، وأنه استطاع أن يتخلص من جدلية هيجل المثالية ويطور النظرية على أساس وحدة المجموع وتنوع الوجود . ويفرق المؤلف بين العلم والأيديولوجيا على أساس أن العلم يبدأ بالأيديولوجيا ، لكنه يمثل منعطفا حادا بعد البداية ؛ وأن الأيديولوجيا تمثل نسقا معرفيا هدفه الرئيسى تكييف الإنسان لعالمه وأقلمة الفرد لظروفه . ومن هنا يطغى الجانب العملى على الجانب النظرى . أما العلم فإنه — على العكس — يطغى فيه الجانب الثانى .

وتعد الأيديولوجيا انعكاسا لاواعيا لعلاقة الإنسان بعالمه على حين أن العلم ينبنى على الوعى .

ويظهر فى مشروع ألتوسير الفكرى تركيزه على دور البنية الفوقية بما تشتمل عليه من علاقات إنتاجية وثقافية وسياسية وأيديولوجية وفنية وأدبية وغيرها ، وقد مهد هذا الموقف لظهور اتجاه جديد فى النقد عند بعض النقاد الألتوسيريين ، مثل ماشيرى وإيجلتون ، الذين اهتموا بدراسة خصوصية بنية الأدب ووظيفته الثورية ؛ أى أنهم جمعوا بين الاهتمام بالشكل والوظيفة الاجتماعية للأدب فى آن واحد .

وترجع أهمية الفصل المترجم هنا من كتاب ألتوسير إلى ربطه التناقض الجدلى بالتحديد التضافرى overdermination فى إطار بنية أسماها البنية ذات الهيمنة structure a dominante ، بمعنى البنية التى تربط البنية الفوقية بالبنية التحتية ، والتى يظهر فيها جانب مهيمن أو تناقض غلاب . وعلى حين أن البنية تظل محتفظة بتكوينها الهرمى فإن الجانب المهيمن فيها يتغير فى كل مرحلة من مراحل التطور .

● وإذا كان ألتوسير يقترب فى مفاهيمه من نظرية علم اجتماع المعرفة البنائى الوظيفى ، فإن ثيربورن ينجح فى كتابه «أيديولوجيا القوة ، وقوة الأيديولوجيا» فى أن يدخل بعض التعديل على هذه المفاهيم . وقد تكفل ثلاثة من الباحثين بعرض أفكار ثيربورن النظرية فى هذا الجانب ، هم نيكولاس آبركرومبى ، وستيفن هِل ، وبرايان تيرنر ، وذلك فى دراستهم التى تحمل عنوان «دور الحتمية واللاحتمية فى نظرية الأيديولوجيا» .

لقد حاول ثيربورن أن يتلافى بعض المشكلات التى يثيرها التحليل الوظيفى ، وذلك بجعله مفهوم الأيديولوجيا مفتوحا ، وتأكيده أهمية الصراع الأيديولوجى ، وكشفه عن المتناقضات داخل الأشكال الأيديولوجية . وفوق ذلك كله فإنه يدفع إلى الحوار بعامل يلقى كل القبول ، هو عامل الاحتمال (اللا حتمية) الذى يجعل تحليل الأيديولوجيا ممكنا بوصفها نوعا من المجال الوظيفى الذى تصنع فيه الذوات الأيديولوجيا ، وتصنع الأيديولوجيا الذوات .

● وإذا كانت هاتان الدراستان قد غلب عليهما النظر فى الأيديولوجيا على وجه الإطلاق ، فإن الناقد هورست شتاينمتز ينقلنا إلى مجال الأدب فى بحثه الذى يحمل عنوان «حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير فى دراسة الأدب» ، حيث يحاول الكشف عن الأسباب التى تقف وراء هذا الإهمال .

من ثم يرى الناقد أن الرأى القائل بأن التفسير يجب أن يكون متحدثا عن النص ، وأن المعانى الكامنة فى النص هى الحدود التى لا ينبغى للتأويل أن يتعداها ، وراء ما نجده فى أغلب التفسيرات من إهمال الوظيفة الاجتماعية المشار إليها . ولقد ترتب على الرأى السابق ـ كما يذهب الناقد ـ أن أصبحت قيمة التفسير وصحته تكمنان فى صلته بالنص ؛ وهذا ما يجعل المفسر يحاول جاهداً أن يخفى شخصيته وآراءه عندما يقوم بعملية التفسير ، فضلاً عن ضياع البعد الاجتماعى من ذلك التفسير .

وفى محاولة منه لتوضيح ما يودّ أن يصل إليه نراه يقول : «إن قبول البديهية القائلة بوجود تفسير قائم ـ ضمن أسس أخرى ـ على إعادة بناء النص ، لا يتفق مع الفعل التفسيرى ؛ فما يُزعم من إعادة بناء مقصد النص ليس تفسيرا ؛ والتفسير المقصود به أن يكون مطابقاً لوجهة نظر النص لا يأتى بجديد . ولا يمكن للتفسير أن يتحقق إلا من زاوية خارج النص ، بمعنى أن أى تفسير يتطلب إطاراً مرجعيا يمكن ربط النص المراد تفسيره به . ومع ذلك ، لا ينفى الناقد أن يكون التفسير الموجّه إلى إعادة بناء مقصد النص إطاراً مرجعيا ، إلا أنه يراه إطاراً قليل الكفاءة . ومن ثم ، يصبح التفسير محالا ـ من وجهة نظره ـ إذا لم يستند إلى إطار مرجعى خارج النص .

وكان من الطبيعى أن يخلص الناقد إلى نتيجتين مهمتين ؛ فمن ناحية لم يعد التفسير ينظر إليه على أنه عملية يفسر بها النص بمنتهى الدقة الممكنة ؛ ومن ناحية أخرى فإن التفسير قد أصبح جزءاً من عملية التوصيل . فالتفسير فى حقيقته عمل توضيحى عام ، يهدف ، ضمن أهدافه الأخرى ، إلى تحقيق وظيفة اجتماعية ؛ فالهدف الحقيقى للتفسير ـ كما يرى الناقد ـ ليس التوصل إلى المعرفة الصادقة أو الخالصة بالأعمال الأدبية ، ومدى كفاية هذه المعرفة فى النص ؛ ولكن الهدف الحقيقى هو إدراك الوظيفة الاجتماعية للأدب وعلائقها .

وينتهى الناقد إلى القول بأنه الخطر أن نذهب إلى أن الإشارة إلى مقصد النص يمكن أن تكون الأساس الشرعى الوحيد للتفسير . فبالإشارة إلى مقصد النص ، يهرب الدارس من التزامه بتقديم تفسير أصيل خاص به ، بل إنه يعلن تخليه عمليا عن مهمة التفسير .

● ثم ننتقل مع بيتر بيرجر إلى النظر فى «المؤسسة الأدبية والتحديث» من حيث العلاقة بينهما ، وبخاصة ما يتصل بفاعلية المؤسسة الأدبية ووظيفتها .

يذهب بيرجر إلى أن ماكس فيبر كان يرى أن السمة المميزة للمجتمعات الرأسمالية هى أن الأخذ بالعقلانية (ويسميها عملية الترشيد) يصل إلى ذروته فيها ؛ وهو يعنى بها القدرة على السيطرة على كل شىء عن طريق الحساب ، وتنسيق وجهات النظر المتباينة عن العالم ، والقدرة على وضع أسلوب حياة منتظمة . فالعقلانية ـ من ثَمّ ـ تصوغ مختلف مجالات النشاط الإنسانى ، من العمليات العلمية والتقنية ، إلى «القرارات الأخلاقية» . فإذا كان هذا صحيحا ، فإن أى نظرية ثقافية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للفن والأدب لابد أن تدرس العلاقة بين الفن والعقلانية .

والمؤسسة الأدبية تخدم أغراضا خاصة فى النظام الاجتماعى بعامة ؛ فهى تضع قانونا جماليا يقوم حائلا دون ممارسة أى أنشطة أدبية تختلف معها ، وتضفى على أحكامها صحة لا نقض لها ، فتحدد أنماط السلوك لدى المنتج والمستهلك جميعا . والمناظرات الأدبية ـ فى هذا الإطار ذات أهمية كبرى ؛ لأنها تمثل ألوانا من الصراع لإرساء معايير المؤسسة ، كما يمكن أن تكون محاولة لإنشاء مؤسسة مناهضة ؛ فهى تعبير (غالبا ما يتسم بالتناقض) عن الصراعات الاجتماعية .

فالمؤسسة الأدبية الكلاسية تبلورت عن مناظرة بين جمهور ينتمى إلى فئات اجتماعية متعددة ، ينشد التعبير عن المشاعر المشبوبة على المسرح ، وممثلى المذهب الذين يحاولون إخضاع المسرح لاتجاهات «معيارية» جديدة ؛ أهمها تأكيد فكرة «التحكم فى المشاعر» ـ وهى من الملامح المهمة للتحديث ـ و «عقلنة» حبكات المسرحيات عن طريق الوحدات الدرامية الشهيرة . أما مؤسسة عصر التنوير فقد اعتمدت على الأهمية المتزايدة لأنواع أدبية لم يكن يشملها المذهب الكلاسى ـ كالحكمة والصورة الأدبية والمقالة ثم الرواية ـ تميزت ببشريتها ، وبمزج الهدف التعليمى بمبدأ النقد العقلانى ؛ لأن البرجوازية الصناعية والتجارية الصاعدة كانت تهتم اهتماما مبدئيا بصحة المعايير الخلقية ، التى كانت شرطا مسبقا لنجاح اقتصاديات السوق . وقد شغلت هذه المؤسسة موقعا أساسيا فى التحديث ؛ إذ إن معايير التفاعل البشرى لم تعد تكتسب شرعيتها من مذاهب العقائد التقليدية ، بل أصبح يتوصل إليها عن طريق المناقشة ؛ كما أن التربية الدينية لم تعد وحدها قادرة على ضمان رسوخ هذه المعايير . وقد اقتضى هذا إيجاد وسائل جديدة ـ من أهمها الأدب ، إنتاجاً ونقداً ـ لإدراج الأفراد فى الأطر المعيارية .

وقد اكتشفت مؤسسة التنوير نفسها فكرة العبقرية ، التى تعد جمالياتها ـ التى تفصل الفن عن العقلانية والتفكير الأخلاقى السائد ـ موازية للنقد الذى وجهه روسو للحضارة . فجماليات العبقرية جزء من النقد الذاتى للتنوير ، وجانب من التناقض بين الموضوع البرجوازى الذى يزعم لنفسه استقلالا ذاتيا ، وكان ثمرة للتحديث ، والنقد الذى كان يشغل نفسه بالرواسب التقليدية ، ويستطيع أن يتحول إلى معارضة التحديث نفسه .

وتلتقى جماليات الاستقلال ــ استقلال الفن عن الواقع ــ بجماليات العبقرية بوضع الفنان فى موقف المنتج فى مواجهة المجتمع ، كما تلتقى بالكلاسية فى فصل عالم الفن ــ المثالى ــ عن عالم الواقع . ولكن فى حين تجعل الكلاسية من المعايير الأخلاقية معايير جمالية ، يفصل علم الجمال المثالى مجال علم الجمال عن مجال الأخلاق .

ومن ثم يتحرر الشكل الجمالى من الالتزام بأهداف معينة ، ويصبح شيئا ذا قيمة مستقلة فى ذاته ؛ بل إن الأعمال الفنية تكتسب صفة الأصالة المطلقة بوصفها من ثمار العبقرية ؛ وتتطلب لونا من التذوق يوازى التأمل الدينى ، كما أنه يهيىء ملاذا تحتمى به الطبقات المنعمة . ولكن التماثل فى الوظيفة لا يعنى التماثل فى أداة التحقيق ؛ فالمؤسسة لا تتحكم تحكما كاملا فى الأعمال الفنية ، بل إن الفن يقوم على التوتر بين المؤسسة وكل عمل فنى على حدة .

● على أن المؤسسة الأدبية كما أنها مؤسسة إنتاج فإنها كذلك تتضمن الوجه المقابل (أو إن شئنا المكمل) ، المتمثل فى إعادة الإنتاج . وإذا كنا قد رأينا أن استقلالية النص الأدبى (المزعومة) لا تنفى مطلقا ارتباطه بإطار مرجعى خارجى ، فإن دراسة كريستوفر بتلر المسماة «التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجيا» تلقى مزيدا من الضوء على دور مفسر النص الأدبى (الذى يعيد إنتاجه) وعلاقته ــ أيديولوجيا ــ بأيديولوجية النص نفسه .

فى البداية يؤكد الكاتب أنه ليس هناك إطار معرفى واحد يصلح لتفسير جميع النصوص ؛ لأن النصوص ، بوصفها أبنية معرفية ، تتصل اتصالا وثيقا بالعالم الخارجى ، عن طريق الإحالة المباشرة ، أو التشويش المتعمد لهذه الإحالة . كما قد يفرز النص دلالات لا يستطيع المفسر احتواءها داخل إطاره المعرفى .

ومن ثم فإن على المفسر أن يختار منهجا محدداً من المناهج المطروحة ، التى ترتبط ــ عادة ــ بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد ، التى تمثل فى مجموعها ما يمكن أن نسميه مؤسسة ، تجعل اختيار منهج التفسير اختياراً للسياق الاجتماعى للتفسير ؛ بمعنى أن أى تفسير نصى لا يخلو من الأيديولوجيا وإن تظاهر بالبراءة منها .

ومن هذا المنظور نفسه فإن مؤسسة الأدب أيضا (التى تشمل إنتاج الأعمال الأدبية وطبعها وتوزيعها ، ومناقشتها) لا تتمتع باستقلال ذاتى كامل ؛ وذلك لأننا قد نستخدم اللغة فى إبداع الأدب ونقده ، لا للتعبير عن الأيديولوجيا فحسب ، ولكن لخدمة أهداف هذه الأيديولوجيا أيضا . فحقيقة الأمر هى أن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافا أيديولوجية واضحة أو خفية ، بصورة أو بأخرى .

ولابد أن ينشأ ــ حينئذ ــ صراع خفى بين عقائد المفسر والعقائد التى ينطوى عليها النص ، كان يتم حسمه ــ فى الدوائر الأكاديمية ــ بالالتفاف حول الرأى الليبرالى فى حرية العقيدة ، والانحراف بالمغزى السياسى للنص إلى أرض محايدة ــ هى أرض النقد الأخلاقى أو السيكولوجى ، التى ترتفع فوق العقائد والأيديولوجيات . وهو اتجاه يلقى هجوما عنيفا بوصفه مروجا لأيديولوجيا خبيثة ، تهدف إلى تمييع العلاقات التى تربط الأدب بالعقيدة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والمفسر ؛ لأننا بدلا من أن نحاول إخفاء الأيديولوجيا التى ينطوى عليها النص ، يجب أن نجعل هدفنا الكشف عنها .

ويسلم الكاتب ــ مع رولان بارت ــ بأن اللغة اليومية المستخدمة فى حقبة تاريخية معينة ، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير ، وغيرها ، تحمل فرضيات أيديولوجية وتنقلها ، بخاصة حين تبدو « شفافة » وبريئة من أى رسالة أيديولوجية ؛ ومن ثم فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدى للنصوص هو تنبيهنا إلى طبيعتها الأيديولوجية . ولا يقف النقد الأيديولوجى عند حد كشف اللثام عن الرسالة الأيديولوجية التى يتضمنها النص ، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التى يتضمنها العمل المنقود .

فالتفسير ــ عند الماركسيين ــ يحاول أن يثبت أن النص يعبر عن الأيديولوجيا السائدة ، بطريقة أو بأخرى ، صراحة أو ضمنا ، كما يحاول أن يكشف كيف يؤدى إلى وجود تناقضات فى النص ، تكشف ــ بدورها ــ عن « الوعى الزائف » الذى يحاول النص إخفاءه ، وينجح التفسير دائما فى فضحه . فهو لا يتناول النص بوصفه تعبيراً واعيا عن رؤية الكاتب للعالم ، بل بوصفه تعبيرا عن إدراك الكاتب الضمنى للفجوات والشروخ فى رؤية العالم السائدة ، هذا الإدراك الذى قد يكشف عن رؤية بديلة . ولهذا فإن عليه أن يقيم علاقة من نوع ما بين النص والحقيقة التاريخية التى يصورها من جهة ، والتاريخ الذى كتب عن هذه الحقبة التى يتعرض لها النص من جهة أخرى ، باحثا عما « لا يقوله » النص صراحة .

أما النقد التفكيكى الأيديولوجى فيميزه هجومه على أنواع التفسير الإنسانى والأخلاقى للنص ، واعتقاده أن رؤيته المتفوقة للتاريخ والسياسة ، التى تنبع من النظرية الماركسية العلمية ، تستطيع أن تهدم التفسيرات الإنسانية والأخلاقية للعمل . وتكمن قوته فى إلحاحه على أوجه التشابه والاختلاف بين « النص الداخلى » الذى يكشفه التفسير من خلال رصده للمتناقضات الداخلية فى الأيديولوجيا الظاهرة من ناحية ، والسياق التاريخى الذى كتب فيه النص من ناحية أخرى .

● ومن الحديث العام عن المؤسسة الأدبية والنص الأدبى إطلاقا ، ننتقل مع أنتونى إيستوب فى دراسته المسماة « الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجيا » إلى نوع من التخصيص ، حيث يتعلق النظر بهذا النوع الأدبى المحدد .

ويبدأ الباحث من مقولة أن التحديد اللغوى للشعر يتضمن تحديداً أيديولوجيا ؛ ولذلك ينبغى ألا نفهم استقلالية الخطاب على أنها مثالية متعالية ومطلقة ، بل الأحرى أنها تاريخية ونسبية . ومن ثم فكل الأشكال الإستطيقية هى بعض الأشكال الأيديولوجية للوعى الاجتماعى المرتبط

بالبنية الاقتصادية . بيد أن هذا لا يعنى أن الشعر ــ مثلا ــ مطابق للقاعدة الاقتصادية ؛ فلو كان كذلك لما أمكن النظر إليه بوصفه شيئا منفصلا .

ومادام الشعر أحد أشكال الأيديولوجيا ، كالقانون مثلا ، فإنه يقوم بالتزام مزدوج تجاه وضعه وتجاه طبيعته الخاصة بوصفه شعرا .

وبدءاً من مقولات ألتوسير ، يقرر الكاتب أن الشعر ممارسة متميزة وملموسة فى استقلاله الخاص ، متطابقا مع قوانينه وتأثيراته الخاصة ، ونظاما تشكله « آثار » فيما بينها . ومن جانب آخر فإن الشعر جزء من تكوين اجتماعى معين . بيد أن هذا لا يعنى سوى أنه عنصر خاضع لقوانين طبيعته المادية الخاصة . إن ما يجعل الشعر شعرا هو ما يجعل الشعر أيديولوجيا .

وطبقا لألتوسير فإن الاستقلال النسبى ، بوصفه مفهوما ، يؤكد « التماسك الداخلى » ؛ ومن هنا فإنه ممارسة ، وممارسة دالة . ويتعرض الكاتب سريعا لوجهة نظر تيرى إيجلتون التى تميز بين الإستطيقى والأيديولوجى ، مشيرا إلى أنها تنهض على أساس أن النص شفاف ، ومن ثم فهو عاكس لشىء خارجه أى عاكس لأيديولوجيا ما . وفى رأيه أن المحتوى والشكل لا يمكن أن ينفصلا سواء بوصفهما ممارسة أيديولوجية أو ممارسة دالة ، أو بوصفهما الأيديولوجى والإستطيقى .

ثم يحاول الكاتب انطلاقا من خضوع كل أنواع الخطاب لطبيعتها المادية الخاصة ، أن يثبت أن التنظيم الخاص بالبيت يأخذ دائماً شكلا تاريخيا محددا ، ومن ثم فهو ذو صفة أيديولوجية ، وعلى سبيل المثال فإن التقليد الإنجليزى بجعل وزن الإيامبى منظما للبيت ، وهو وزن مفرد ، قد جعله إضافة أساسية لتماسك هذا النوع من الخطاب الشعرى .

ويشير المؤلف سريعا إلى أن الخطاب الشعرى نتاج تاريخى ؛ لأنه يستمر فى إنتاج القارىء ، الذى ينتجه من خلال قراءته فى الحاضر .

ومادامت اللغة تعيد إنتاج القراء كما تعيد الأيديولوجيا إنتاج الناس لا أيديولوجيا فحسب وإنما بيولوجيا أيضا ، فإن الشعر من هذه الوجهة هو لغة أيضا .

● وإذا كان إيستوب قد تناول فى دراسته هذه العلاقة بين الشعر والأيديولوجيا ، فإن البحث التالى لباختين ؛ وهو فصل مأخوذ من كتابه « جماليات الرواية ونظريتها » بعنوان « المتكلم فى الرواية ؛ علائق الكلام الروائى بالأيديولوجيا » .

ويكتسب هذا الفصل أهمية خاصة فى مجال تحليل العلائق الدقيقة بين النص الروائى والأيديولوجيا من خلال وظائف الكلام والمتكلمين فى الرواية .

إن الموضوع الرئيسى الذى يعطى للرواية خصوصيتها النوعية يتمثل ــ وفق نظرية الرواية عند باختين ــ فى الشخص الذى يتكلم وفى كلامه ذاته ؛ إذ إن الكلام لا يعد فى هذه الحالة مجرد خطاب منقول عن كلام الآخرين ، ولكنه كلام مشخص بطريقة فنية ، يستخدم فيها التهجين والأسلبة والتنويع والأسلبة البارودية . ويرى باختين أن المتكلم فى الرواية فرد اجتماعى ، وأن خطابه لغة اجتماعية وليس لهجة فردية ؛ ومن ثم فهو منتج أيديولوجيا ideologue ، وكلماته دائما عناصر أيديولوجية ideologemes لازمة لإضاءة الفعل ، تصبح موضوعا للتشخيص الحوارى فى الرواية مما يحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظى الشكلانى المحض .

وينتج عن تعدد الشخصيات فى الرواية واختلاف مواقعها ومصالحها وانتماءاتها الاجتماعية والأيديولوجية ، تعدد لسانى ، يدرسه باختين من خلال بعدين ، هما العناصر الأسلوبية المستخدمة لتشخيص كلام الشخصية من ناحية ، والامتدادات الاجتماعية والتاريخية لدلالات الكلام وحقله الأيديولوجى من ناحية ثانية . وعلى حين يحرص باختين على إنهاء القطيعة التى كانت قائمة بين الشكلانية التجريدية والأيديولوجوية ideologism التى لا تقل عنها تجريدا ، فإنه يؤكد ــ فى الوقت نفسه ــ أن الشكل والمضمون شىء واحد داخل الخطاب الذى يعد بمثابة ظاهرة اجتماعية .

إن باختين يوظف فى تحليل النصوص وتأويلها تصورا إستطيقيا عاما ، يشارك فى تشكيله تأثره خلال مراحل عمله بالمناهج الظاهراتية ، والسوسيولوجية ، واللسانية ، وبتاريخية أدبية ؛ كما أن منطلقاته الماركسية لم تحل بينه وبين الإفادة من الشكلانية والألسنية وعلم العلامات .

● ومن الحديث عن علاقة كل من الشعر والرواية بالأيديولوجيا ننتقل مع دانييل ب . واتكنز إلى الجنس الأدبى الثالث وهو المسرح ، حيث نطالع بحثه عن « الأبعاد الأيديولوجية لمسرحية (المشوه المحول) عند بايرون » . وهو يرى أن الحقبة الواقعة بين عام ١٨١٨ وتاريخ سفر بايرون إلى اليونان عام ١٨٢٣ ، كانت وراء اهتمامه بالسياسة الثورية ، وأن ما ألف من نثر أو شعر فى هذه الحقبة يوضح نضج رؤاه السياسية وخاصيتها . وربما يقال إن بايرون لم يقدم برنامجا سياسيا واضحاً ، إلا إنه كشف بعض النزعات الاجتماعية السائدة ، التى تحكمت فى الفكر والسلوك السياسى ، وأصبح قادراً على اتخاذ موقف سياسى واضح .

ويذهب الناقد إلى أن الطريقة التى كتب بها بايرون مسرحيته « المشوّه المحوّل » ، كانت وراء افتقادها الاهتمام اللائق بها ، على الرغم من أهميتها فى توضيح فكر بايرون السياسى والاجتماعى وتطوره فى الحقبة المشار إليها .

إن التدقيق والصبر اللذين كتب بهما بايرون مسرحيته – فيما يرى الناقد – قد أتاحا الظروف لذاتيته وميوله نحو السيرة الذاتية ، للظهور على حساب بعض الاهتمامات الأخرى . وفى الوقت نفسه ، مهدا الطريق للقراء كى يخلعوا على المسرحية صورة نفسية شاملة ، مؤكدين شذوذه ، فضلا عن الحديث عن علاقته بأمه .

ومع هذا كله ، فالناقد يذهب إلى أن مسرحية « المشوّه المحوّل » لايمكن أن تفهم بطريقة صحيحة إلا فى ضوء انتقادها الأساسى للنظام الاجتماعى ، وتأكيدها الصلة القوية التى تجمع بين موضوعات قد تبدو منفصلة فى الظاهر ، كالغربة والعنف والدين والفلسفة . . ، وتوضيحها

للعلاقة المركبة بين الأفكار المجرّدة وهذه الموضوعات ؛ ومن ثم فإنها تزيل الغموض عن العمليات الأيديولوجية القوية التى تعكس الفهم الإنسانى للحياة الاجتماعية والفردية وتشكله ، فضلا عن تأكيدها أن نجاح العمل السياسى لايمكن أن يتحقق إلاّ عندما يجىء متفهما للتركيبات الكامنة فى قلب المجتمع ، وقادراً على تغييرها .

ويخلص الناقد إلى القول بأننا إذا تناولنا مسرحية بايرون « المشوّه المحوّل » من زاوية مضمونها السياسى والاجتماعى فإنها تكشف لنا بوضوح عن رفض بايرون الرضوخ للتقاليد الجمالية المقننة ، التى يمكن أن تعوق نمو الوعى الاجتماعى الحق ؛ فهى تعالج خبايا المجتمع لتكشف عن نظام القيم السائدة فيه ، وترفض تماما الافتراضات الأيديولجية للفن الرومانسى وللمجتمع على حدّ سواء ؛ فهى - أى المسرحية - تنكر إمكانية وجود ما يسمى بقوة الخلاص العليا ، وتقدم بدلاً منها رؤية إنسانية خالصة ، تستقر ثابتة على أساس من أن الواقع الاجتماعى له الأولوية .

● ومن مسرحية بايرون تنقلنا دراسة هنرى ميتران المسماة « المعرفة ، الأيديولوجيا ، الأسطورة » إلى الكاتب الشهير إميل زولا وروايته جيرمينال . وهى دراسة تطبيقية ـ تعتمد مقولات ألتوسير عن الأيديولوجيا ـ على نصوص روائية .

لقد تبنى المؤلف مقولة ألتوسير التى ترى فى الأيديولوجيا أجوبة زائفة عن أسئلة حقيقية . وهو على مستوى الإجراءات يتبع الخطوات التالية فى تفكيك شفرة الرواية :

١ - تفكيك مستوى المعيش مباشرة من قبل الشخصيات .
٢ - تفكيك مستوى النظريات الاقتصادية والسياسية التى تطرحها بعض الشخصيات .
٣ - تفكيك مستوى النص ذاته بوصفه خطابا للمؤلف .

وفيما يرى الكاتب فإن رواية جيرمينال رَواية تلقينية بمعنى من المعانى ؛ فزولا يشخص تلقينا مزدوجا فيها ، هو أن الطبقة العاملة الفرنسية تتعلم الكفاح المنظم ، فى حين تكتشف البورجوازية أنها بإزاء طبقة عاملة قد شرعت فى التفكير فى مصيرها .

وبعد أن يقوم الناقد بتفكيك خطاب العمال ثم الخطاب البورجوازى ، يقرر أن زولا يجعل العمال بمثابة جائعين يحيون فى ظلمة القبو حياة طبيعية غليظة ؛ أما البورجوازية فهى على العكس ـ متخمة ، تحيا فى النور ؛ وأما الثورة فهى قرين الحوادث الطبيعية المدمرة . ولذلك يرى الناقد أن ثمة صدعاً فى البناء الأيديولوجى لرواية جيرمينال ، وفى رواية « الشغل » وغيرهما من روايات زولا ، وأن هذا هو سر ما يكمن فى هذه الروايات من سحر .

وإذ يقترب ملف هذا العدد من نهايته ، تواجهنا دراستان تتصلان باثنين من كبار أدباء منعطف القرن العشرين ، هما تولستوى وبرنارد شو .

● أما الدراسة الأولى منها فهى للباحث الفرنسى بيير ماشيرى ، مواطن ألتوسير وتلميذه ، وتحمل عنوان « لينين ناقداً لتولستوى »؛ وهى تمثل فصلا من كتاب له بعنوان « نحو نظرية للإنتاج الأدبى » . فى هذه الدراسة يعرض ماشيرى لمقالات لينين الشهيرة عن « تولستوى مراة الثورة الروسية » متخذا من هذه المقالات « مرآة للنقد » ، ومجالا لطرح عدد من الأسئلة عن علاقة الأدب بالتاريخ . والحق أن ماشيرى يحاول فى كتابه « نحو نظرية للإنتاج الأدبى » التأسيس النظرى لعلاقة الأدب بالشروط التاريخية والاجتماعية وبالأيديولوجيا ، من خلال تطوير مقولة الانعكاس الماركسية ، مستعينا فى ذلك بإسهامات ألتوسير ؛ وهى إسهامات تحاول إعادة قراءة ماركس ، مستعينة بالمنهجية البنيوية وبخاصة لدى لاكان ، وفوكو ، وشتراوس .

والأيديولوجيا عند ألتوسير هى بمثابة بنية ترتبط فى وحدة معقدة بالبنى الاقتصادية والسياسية والنظرية ؛ وهى تصورات زائفة عن معضلات واقعية ؛ ومن ثم فهى تقوم بوظيفة إعادة إنتاج علائق الإنتاج . وفيما يرى ما شيرى فإن كون الأدب مرآة لا يعنى أن النص مرآة صقيلة تعكس الأشياء حرفيا ؛ لأن الفن اختيار من بين ممكنات ؛ وإنما النص مرآة مجزأة ومهشمة ومن ثم فإنه وسيط أيديولوجى ، ومعرض لتصارع البنى ، ومن ثم لتصارع المعانى .

وفى هذا المقال يشير ماشيرى إلى عدم اكتمال مشروع ماركس الخاص بدراسة الأدب ، وإلى أنه لا تتعدى ملاحظاته ، وكذا إنجلز ، الملاحظات الجزئية . أما لينين فقد كتب مقالاته حول تولستوى من موقع السياسى والمربى النظرى ؛ فبعد إخفاق ثورة ١٩٠٥ ، كان على لينين أن يقوم بتقليب التربة ، ونقد مثالب الثورة وتوجهاتها ، والكشف عن أسباب إخفاقها .

ثم يعمد ماشيرى إلى تقديم الخطوط العريضة للحقبة التاريخية التى يمثلها تولستوى ، الذى استطاع من خلال رواياته صياغة وجهة نظر معينة عن التاريخ والواقع الروسيين . إن علاقة تولستوى بتاريخ عصره لا تتحدد مباشرة بوضعيته الفردية ، فهى تمرُّ من خلال أيديولوجيا خاصة ، هى أيديولوجيا الفلاح الروسى . ويؤكد ماشيرى أن العمل الأدبى يجب أن يدرس من خلال علاقة مزدوجة ؛ أى علاقته بالتاريخ ، وعلاقته بأيديولوجيته فى هذا التاريخ ؛ ولا يمكن أن يختزل العمل الأدبى إلى هذا الحد أو ذاك .

ويناقش الكاتب كيفية دراسة النص الأدبى لاقتناص ما هو أدبى فيه . وفى هذا الصدد يرى أن لينين يبدو فقيرا فى هذا الجانب ، وكذلك إنجلز ؛ فالمصطلحات التى تتحدث عن التجسيد والتعبير والترجمة والانعكاس لا تؤدى الغرض ، ولا تفى بخصوصية النص الأدبى .

وبرغم ذلك فإن الكاتب يرى أن القيام بتفسير مصطلحات لينين وتبريرها يمكن أن يصلح أساساً مفهوميا لنقد علمى . والمشكلة أن لينين يستخدم مصطلحاته دون تبرير نظرى كاف . وهذا ما يقوم ماشيرى به ، من خلال تحليل مصطلح المرآة وتطويره .

● أما الدراسة الثانية فتمثل فصلا بعنوان « جورج برناردشو ؛ دراسة عن السوبرمان البرجوازى » من كتاب « دراسات فى حضارة آفلة » للناقد الإنجليزى المشهور كريستوفر كودويل .

وكريستوفر كودويل هو أحد ممثلى الفكر الاشتراكى البارزين فى عالم النقد الأدبى وربما كانت أهمية ذلك الناقد فى مجال الثقافة الإنجليزية تتمثل فى نظريته فى وظيفة الأدب ؛ هذه النظرية التى ترى ضرورة أن تكون دراستنا للأدب (فى) المجتمع ، وليس بوصفه مجرّد انعكاس لذلك المجتمع ؛ فقد كان كودويل يرى أن الأدب والمجتمع يعيشان فى وحدة جدليّة ؛ والوجود الاجتماعى لا يقوم إلا بتصميم الأدب فحسب ، ولكن الأدب ــ بدوره ــ يقوم بالتأثير فى المجتمع .

لقد كان كودويل يرى أن الأدب يعمل كى يزيد من حرية الإنسان ، فإذا لم يحقق الأدب هذه المهمة ، فإنه فى نظره أدب سيىء . ولذا كان معيار الحكم لديه على أدب ما ، هو عمل هذا الأدب أو ذاك ، على تحرير الإنسان والمجتمع .

ومن منطلق هذه الرؤية لوظيفة الأدب ، يذهب كودويل فى تناوله لاشتراكية شو الفابية ومسرحياته ، إلى أن شو كان يعطى الأولوية للتأمل الخالص ، وما أدى إليه ذلك من عزلة للفكر عنده عن الواقع الاجتماعى على مستوى فكره الاشتراكى من جهة ، وإنتاجه ، وإنتاجه الأدبى من جهة أخرى :

إن الفكر ، كما ينبغى أن يكون فكراً ، يمرّ بحركة جدليّة بين المعرفة والكينونة ، بين الحلم والواقع الخارجى . ولكن شو ــ كما يذهب كودويل ــ يمقت هذا النوع من الفكر ؛ إنه يمقت العلم الحديث ، ومن ثم يحاول أن يعيد كتابة تاريخ الواقع على أساس « قوة الحياة » . ولأنه كان أسير ذهن حاد ــ كما يقول كودويل ــ فقد كان يملؤه شعور غامر بأنه يجب أن يكون قادراً على أن يسيطر على المعرفة كلها دون وعى اجتماعى ، ولكن عن طريق التفكير الذهنى المحض .

على أن التفكير الذهنى المحض ، يعنى الاعتقاد بأولوية الفكر على الفعل . ولكن الفكر فى هذه الحالة ــ كما يرى الناقد ــ يضحى مشلولاً عندما يتوقف عن الفعل ؛ فالفكر يقود الفعل ، لكنه يتعلم كيف يقود من الفعل نفسه .

ولقد ترتب على الاعتقاد فى الفكر دون الفعل عند شو ، أن تجردت مسرحياته من الإنسانية ، لأنها ــ أى مسرحياته ــ تمثل الكائنات البشرية كأنها عقول تمشى ؛ لأن صراعاتها تقع على صعيد المعقول ، ولا شىء من صراعاتها وجد حلاً . ولذا فإن هذه المسرحيات « ليست من الدراما فى شىء ، وليست فنا ، وإنما هى مجرّد مجادلات . وهى ككل المجادلات ، لا تقترح الحلول ، وتفتقر إلى النهاية المأساوية ، وإلى التطور الزمنى ، أو الوحدة الفنية » .

وعلى هذا النحو يكتمل ملف هذا العدد ، لكى يضع بين يدى القارىء صورة تشتمل على المنطلقات النظرية والممارسات التطبيقية لنظرية الأيديولوجيا فى علاقتها بالأدب كما تتمثل لدى المفكرين وأساتذة الجامعات فى العالم الغربى . وأدنى ثمار هذه الصورة « أن نعرف » فيم يفكرون وكيف يفكرون .

حول الأدب والأيديولوجيا

يوزف بيتر شتيرن
ترجمة: باهر الجوهري

لقد انقضت الأزمنة التى كنا نستطيع أن نفترض فيها أن الأنشودة السياسية أنشودة كريهة ، وأنه ليست هناك سوى مسرحيات مثل « وليام تل » ، أو نواح معينة من « فالينشتاين » ، لها علاقة بالسياسة ، أو أن ما بين الناس إنما هو علاقات شخصية بحت . وبعد حقبة طويلة من تاريخ الأدب والنقد الأدبى غير السياسى زَعْماً ، الذى عايش فى ألمانيا ما بعد الحرب أزمنة ممتدة ، لقى فيها القبول والحظ السعيد تحت شعار « العلم الكامن فى الكتب » ، فإننا اليوم فى عصر إضفاء الصبغة السياسية والأيديولوجية ، إذا لم يكن على الأدب فبالتأكيد على تحليل الأدب . وهذا يعنى ، أولا ، أن أعمالا من الماضى تتحرك إلى مكان الصدارة ؛ وهى تلك الأعمال التى تشتمل على تصريحات سياسية واضحة إلى حد ما ، حيث يتغير المقياس الأدبى لصالح ما كان يبدو فى الماضى من الدرجة الثانية (وأنا أفكر مثلا فى الكوميديا السياسية فى زمن ما قبل مارس)* . وهذا يعنى ثانيا أن أعمالا تكاد لا تُستنبط منها ، أو لا تُستنبط منها على الإطلاق ، تصريحات سياسية ــ ربما يمثلها معظم أعمال العصر الكلاسيكى الألمانى ــ يمكن أن تقرأ ما بين سطورها اتجاهات سياسية ضمنية ، وعلى وجه التحديد اتجاهات ذات طابع محافظ ومعوق فى أغلب الأحوال . وهذا يعنى ثالثا أن الأعمال التى تتكشف عن اتجاهات غير مرغوب فيها ، يجرى تحوير تحليلها بحيث تخدم التسليم بغايات سياسية أو أهداف أدبية تمثل نمطا مختلفا ومضادا للعمل الأصلى قدر المستطاع . ويجول فى فكرى ــ مثالا على ذلك ــ الفوضوية المضادة للسياسة منذ البداية حتى « موت دانتون » ، أو « كوريولان » لشكسبير ، الذى أدت نبرته المعادية للبروليتاريا عداء صريحا إلى جرح الضمير الحساس لكثير من المثقفين الألمان قبل مراجعة بريشت . ومثل هذه الأفعال كان معروفا لدى المؤرخ الأدبى فى العشرينيات والثلاثينيات ؛ أى فى الزمن الذى لم يكن فيه الأدب أو النقد يعرف من السياسة إلا قليلا . وفى حين كان تحوير التحليل يتم فى الماضى من اليسار إلى اليمين ، أصبح اليوم يسير ــ غالبا ــ فى الاتجاه المعاكس . وكان من الممكن أن يشتد هذا التطور عن طريق تأريخ استقبال أحد المؤلفين أيا كان ــ كما فى مثال معالجة « أوجست زاور » و« فريد ريش جوند ولف » لمسرحيات كلايست ، بل العروض التى تتم حاليا .

وهناك سؤال مبدئى يطرح نفسه ، عما إذا كان لابد للأدب حقا وفى كل حال ــ أى على نحو مسبق ــ أن يتضمن تصريحات سياسية واضحة أو ضمنية . ويمكن الإجابة عن ذلك فى بادىء الأمر بشكل عام بأن الأعمال الأدبية يمكن ــ طبقا لطبيعتها ــ أن تتحدد زمنيا من الناحية اللغوية ؛ بمعنى أنها لابد أن تبين الوضع اللغوى والبعد الاجتماعى والزمنى لمكان منبعها الأصلى . فكل عمل أدبى له « كلامه parole » الذى يتحدث به . ونظرة إلى المقطع الأول من « أنشودة الحرب » لـ « ماتياس كلاوديوس »(**) توضح ذلك :

«هناك حرب ! هناك حرب ! يا ملاك الإله امنع
وتدخل فى الأمر !
واأسفاه ! هناك حرب قائمة ــ وأمنيتى
ألا يكون لى ذنب فى هذا الأمر !» .

* أى قبل ثورة مارس الألمانية فى عام ١٨٤٨ .

** ماتياس كلاوديوس Matthias Claudius شاعر ألمانى عاش فى المدة من ١٧٤٠ إلى ١٨١٥ .

ولو لم تكن لنا دراية بالعلاقة التاريخية بين القصيدة وعصر الحروب الثورية ، لأمكننا أن نستنتج أنها قيلت فى أوائل القرن التاسع عشر أو أواخر القرن الثامن عشر ، وذلك من الاستخدام الذى لم يعد سائدا لاصطلاح « تدخل فى الأمر Rede du daein » الذى يكاد يكون مرادفا لما سبقه ــ « امنع wehre » ! وأكثر من ذلك إقناعا هو الاستخدام الدقيق للغاية للكلمة الصغيرة « وأسفاهLeider » التى ما زالت تعيش ولكن بلا حياة ، والتى كان ينتظر منها كلاوديوس أن تكون لديها القدرة على التعبير عن قدر كامل من « الشكوى والندم والحزن » (هكذا يرد تعريف الكلمة فى قاموس آديلونجAdelung فى عام ١٧٩٦) .

هذا فيما يتعلق بالناحية اللغوية الصرف لإمكانية التحديد الزمنى للقصيدة . ويمكن أن يُستكمل دليلنا عن طريق إبراز الدوافع السياسية أو ــ إذا أردنا ــ الأيديولوجية التى يرد التعبير عنها فى القصيدة . فانطلاقا من دلائل السلبية المدنية ، والتخوف ، والتسليم لله ، التى تشكل هيكلا مهما للقصيدة ، تستعيد الذاكرة تاريخ التبعية المدنية « والبؤس الألمانى » الذى كان قد بدأ فى الظهور . وعندئذ لا يكون السؤال إلا عما إذا كان الأمر بهذا الشكل يسير فى الطريق الصحيح لفهم هذه القصيدة بعينها ، وعما إذا كان الإحساس والمغزى الخاص بها قد أمكن توصيلهما إلى القارىء بهذه الطريقة . والمغزى والإحساس لـ « أنشودة الحرب » هما أمران خاصان ومقابلان للعالم . وفى اللحظة التى يتضح لنا فيها ذلك ، ربما لا يصبح التحليل السياسى خاطئا تماما (لأنه يجوز لنا أن نفترض أن كل ما هو خصوصى يكون متشابكا فى جدلية مع الأمور العامة والسياسية) ، ولكنه على كل حال لا يقف إلا على هامش بعيد لأحد التعليقات النقدية المفسرة لهذه القصيدة . وربما أشار هذا التحليل إلى بعض الظروف التى تتصل بدواعى وضع القصيدة ؛ ولكن مثل هذا التحليل يكاد لا يتطرق إلى القصيدة ذاتها .

ولا ينبغى للمثال الذى قدمته هنا أن يوضح أكثر من الحقيقة القائلة بأن هناك درجات للأهمية ، وأن هذا يعنى أنه من المحتمل أن يكون هناك نقد غير ذى أهمية على الإطلاق (وهو بالمناسبة احتمال يعترف به أهل حرفتى على مضض) . وبتعبير آخر فإن اللغة تمثل وسيطا عاما أو معتادا (كثيرا ما يشكو نيتشه من « عموميتها »(*) المفرطة[1] ؛ فهى دائما على علاقة ما بمجال العلانية) ، ولكن هذا لا يعنى بأى حال من الأحوال أن إبراز هذه العلاقة يخدم بالضرورة الفهم الأفضل لكل نص من النصوص . وقد قال لودفيج ڤيتجنشتاين ذات مرة[2] إن الإجابة عن سؤال يقول إذا كانت قطع الشطرنج المنحوتة من خشب البلوط أو التنوب لا تمس أو توضح بأى شكل قواعد لعبة الشطرنج ، فكل فن من فنون التفسير (هرمنيوطيقا) ــ وبصفة خاصة تفسير النصوص الأدبية ــ يحتاج إلى نظرية عن الشىء غير المهم . فلا يمكن توقع إلقاء ضوء حقيقى على أحد النصوص عن طريق الرجوع إلى بُعده السياسى العام إلا عندما يتناول النص نفسه موضوعات سياسية أو يكتبها ، ومن ثم يثير فى كلتا الحالتين توقعا لحلول سياسية . وهذا ليس إطنابا ؛ حيث إن الأصل المباشر للتوقع المشروع من الناحية الأدبية ليس من النوع السياسى الأيديولوجى ، ولكن من النوع الشكلى الأدبى . فمثلما يتوقع المتحدث ذو الصلاحية بإحدى اللغات من شريكه فى الحديث نوعا من التوافق فى اتباع قواعد تركيب الجمل والتقاليد السيمانطيقية (السيماسوسيولوجية) ، أو يتوقع رفضها الواضح من أجل تكوين صيغ جديدة ، فإن المشاهد أو القارىء الجيد يتوقع تحقيق شروط شكلية معينة ، يدخل بها إلى المسرح أو إلى النص وهو حامل لها ، أو يتوقع الاستعاضة عنها بأخرى لها ما يبررها بطريقتها . وكل ما لا يتوافق مع مفهوم الفعالية الأدبية (هكذا يبدو لى) فهو يمثل خيبة أمل غير مقصودة مؤقتا للتوقعات الأدبية ــ أى عدم تحقيقها سهوا .

ويمكن رؤية إشكالية التوقع الأدبى فى أعمال الكلاسيكية الألمانية على وجه الخصوص ، على نحو بارز ولافت بشكل خاص . ففى « جوتس » و« إجمونت » ، وفى « ابنة اللحم والدم » ، هناك مواقف ذات أهمية أساسية لأحداث هذه الأعمال ، تتطلب حلولا سياسية (وأقصد حلولا مثل التى نجدها فى عمل شكسبير الدرامى عند اللحظة التى يظهر فيها قيصر ، أو عندما يتوج الأمير هال ، كما نجدها عند راسين عندما يغادر تيتوس بيرينيس ، أو عندما يحسم الجدل المميت بين أنتيجون ومنطق الدولة raison d'état ، وينتهى إلى تهديد حكم كريون) . ففى مواقف من هذا النوع يتجنب جوته الحل السياسى ، ويترك نطاق الحدث الدرامى والسياسى ، ويستعيض عنه بأحداث جانبية صرف فى خصوصيتها ، تصب فى جو شاعرى . فإخلاص جوتس للقيصر لا يتزعزع ، لا لشىء إلا لأنه لم ينحرف قط عن طريق الفهم الواضح للظروف الواقعية بالمملكة ، أو عن طريق مجابهة القيصر ؛ فلم يسمح له ولا لإجمونت مطلقا بتعرف الصراع الحقيقى لأوضاعهما ــ الصراع بين المجد الشخصى والمسئولية الاجتماعية ــ والوصول ــ من ثم ــ إلى قرار واع ؛ حيث إن كل سلوك متعقل من الناحية السياسية لم ينحدر قدره بسببهما وحدهما ، بل انحدر أيضا عن طريق المؤلف كذلك ، بوصفه سلوكا غير بطولى منذ البداية ؛ فلم يكن جوتس أو إجمونت يدرك مسئوليته عن الحركات الشعبية التى قاما بتدبيرها . وبالنسبة إليهما لم يكن الأمر أساسا يدور حول الحرية السياسية التى تتناسب مع مهمتهما بوصفهما زعيمين شعبيين ، بل حول الحرية الشخصية الصرف ، التى تتناسب مع طبعهما البطولى أو الشيطانى . وإذن فالأمر بالنسبة إليهما يدور حول الحرية" Freedom "فى موقف يكون فيه التحرر" Liberty "هو الهدف المشروع الأول . وهكذا لا يتبقى لإجمونت شىء سوى الهروب إلى ذلك الوهم الشائع ، الذى تحل فيه الرمزية الخيالية محل الفرصة الحقيقية الضائعة ، ويحل تمجيد النزوة محل العنصر السياسى للحرية .

من هنا كان حريا أن نسأل : لماذا كان جوته غير قادر ــ على ما يبدو ــ على إتمام الخط السياسى لمسرحياته بشكل قاطع ، ومن ثم كان يحقق التوقع الأدبى الذى وضعه هو بنفسه ؟ ــ وهو سؤال عادة ما يجاب عنه بالإشارة إلى الارتباط التاريخى لمؤلفه . ولا أتحدث هنا عن اهتمامه الشخصى اليومى ، مثلما هو الحال فيما يعبر عنه فى الأحاديث مع السياسيين المعاصرين على سبيل المثال . ولكنه عندما يكتفى فى مسرحية ذات اتجاه سياسى بهذا القدر ، مثلما كان ينبغى لمسرحية

* وضعت هذه الكلمة بين علامتى التنصيص الصغيرتين نظرا لاحتمال الإشارة إلى المعنى الآخر لكلمة Gemeinheitوهو : الوضاعة أو السفالة أو الدناءة .

« ابنة اللحم والدم » أن تكون طبقا لخطته[٣] ـ يكتفى بإشارات مبهمة إلى قوى مجهولة ، وإلى « أعمال مفيدة فى ظلمها »[٤] ، ويضحى بالبطلة من أجل مراعاة تلك القوى ، فربما يجوز لنا أن نقول إن قدرته على التخيل كانت متحيزة إلى أيديولوجيا عصره غير السياسية والمعادية للسياسة . والأهمية الكاملة لقدرته الأدبية على الإبداع تعنى بالمجال الشخصى الخصوصى من جهة ، والكونى والميتافيزيقى من جهة أخرى ، ولكنها لا تعنى بذلك « النطاق المتوسط » للأمور السياسية الاجتماعية ، الذى تتخذ فيه قرارات أساسية معينة ، تؤثر فى حياتنا اليومية . وفى هذا يظهر شبه كبير بينه وبين نيتشه فى عجزه المعروف عن أن يظهر اهتماما إيجابيا بالأمور الاجتماعية .

ولكن القيود التى تضعها أيديولوجيا العصر للإنسان والأديب ليست بأى حال من الأحوال غير قابلة للكسر . ويقول ليشتنبيرج : بإمكان المرء أن يغير اتجاه الريح أو يوقفها قبل أن يتمكن من تقييد سريرة الإنسان[٥] . فالفصل الأخير الرائع ، غير المهم من الناحية الشاعرية لـ « إجمونت » ، لا يكتفى بأن يعرض التأليه التصوفى لحلم الحرية ، ولكنه يعرض أيضا للحوار بين إجمونت وفرديناند ، ابن عدوه اللدود ألبا ، الذى يتضح فيه لإجمونت مغزى تضحيته بحياته ، وهو : أن وجود إجمونت بوصفه مثلا أعلى ، وشيئا من رسالته السياسية من أجل الحرية سوف يعيش من بعده لكى يؤثر فى المستقبل أيضا بوصفه مثلا قوميا أعلى . وكان صعبا على جوته للغاية الوصول إلى هذا الاستنتاج الذى يجد تعليله فى موضوع مسرحيته ؛ فكلمة « سياسى » ما زالت تعنى عنده ـ كما عبر عنها من قبل فى « فيرتر » ـ الذكاء المفرط والحذر . وبرغم ذلك فإن كلمات إجمونت الأخيرة إلى الشعب أكثر من بلاغة جوفاء . وفى هذا تتضح معالم نموذج متكرر على الدوام ، وهو أن الأيديولوجيا ، أو ـ لكى نستخدم التعبير المتواضع لليشتنبيرج ـ النسق العقائدى[٦] Gesinnungssystem لعصر من العصور ، يتشكل داخل العمل الفنى الأدبى بما هو وحدة محددة ، أو أفق فكرى[٧] لمبدعه ، ولكن يمكن اختراقه فى مواضع معينة ، ويمكن أن يؤدى إلى آراء جديدة وحلول خلاقة ، لا تشتمل على قوة إقناع وتأمين للأفكار والدوافع القائمة داخل النسق .

وهذا مثال من السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ؛ فكثيرا ما كان فونتانا يقترب من السؤال عمن تنتمى إليه السلطة حقا فى ألمانيا فى العصور الفلهلمينية ، ولكنه لا يمسه بأكثر مما تحمله الكلمات التى توجهها كونتيسة باربى الشابة إلى القس لورنسين :

> « لقد تحدثتم عن « أنظمة » ؛ فما هذه الأنظمة ؟ أهى بشر أم شىء ؟ هل هى الآلة التى ورثت من قديم الزمن ، وتروسها مستمرة فى القعقعة وهى ميتة ؟ أم هى ذلك (البسمارك) الذى يقف عند الآلة ؟ أم هى أخيرا التعدد المحدود والمغبن الذى تحاول يد الرجل الواقف عند الآلة أن تحدده وتعدله ؟ »[٨] .

إن المعالجة المختارة لموضوع « شتيشلين » تجعل الأسئلة من هذا النوع أمرا حتميا . ويبدو على كل حال أن فونتانا كان لابد له أن يطرحها . ومن المؤكد أنه لم تكن لديه المقدرة على أن يجيب عنها بوصفه أديبا وروائيا . ويقدم نيتشه والأيديولوجيا السائدة فى الأدب الألمانى فى النصف الأول من القرن العشرين مثالا آخر واضحا لنا كل الوضوح . فمنذ أول عمل له وهو مولد المأساة (١٨٧٢) حتى آخر المذكرات النابعة من أسابيع الانهيار الوشيك فى يناير ١٨٨٩ ، قام **نيتشه** بمحاولات لا تحصى لوضع رؤية لاهية للعالم ، وخالية من الأحكام ؛ رؤية جمالية إستطيقية فى مواجهة أخلاقياته الوجودية فى التقييم ـ أى فلسفته فى إصدار الأحكام . وربما كانت الجملة المتكررة ثلاث مرات فى « المولد » هى شعار هذه الرؤية الجمالية : العالم ليس إلا ظاهرة جمالية إستطيقية ، والوجود له ما يبرره إلى الأبد[٩] . لكن نيتشه أخفق فى القيام بمتابعة مدققة لهذه الرؤية الإستطيقية . وربما نشأ اعتراض فحواه أن تنظيم أخلاقياته الوجودية فى التقييم ، أى ما يتم عنده فلسفة الإرادة نحو السلطة ، يظل ناقصا . ومع ذلك فمن الممكن أن يعرف المرء فى شىء من الوضوح من خلال أعماله التى لم تستكمل ، على أى نحو كان يمكن أن يبدو هذا النسق الخلقى ، ولماذا انهار من الداخل . وعلى العكس من ذلك فإن مذكرات نيتشه حول الإستطيقية الشاملة أو ميتافيزيقية اللعب (وبالمناسبة فقد أشار اليها كذلك فى محاضراته المبكرة عن فلاسفة ما قبل سقراط[١٠]) غير متكاملة ، بل ناقصة إلى الحد الذى يسمح لنا أن نقبل عملية إتمامها ومواصلة توسيعها ، ما دامت موهبته فى الإبداع ، وقدرته الفلسفية على التصور ، قد تفوقتا على أفقه التاريخى . وعلى نحو ما كان توهم إجمونت للحرية ، يظل إضفاء الصبغة الجمالية الإستطيقية على العالم لدى نيتشه حلما داخل سيناريو واقعى .

ويكاد يكون محالا أن يتمادى المرء فى تقدير تأثير نيتشه على الأدب والأيديولوجيا فى النصف الأول من القرن العشرين . ويكتب « جوتفريد بن » عن ذلك قائلا :

> « الحقيقة أن ذلك الشخص قد قال كل شىء مسبقا ، ولكن أيضا بلا نقصان ، وعبر عن كل شىء ما زلنا نشغل أنفسنا به ، والخمسون سنة هذه هى بمثابة ترديد محض لأفكاره وآلامه الهائلة ، وتوسع فيها »[١١] .

ولكن ما يرثه قرننا عن نيتشه ليس نظرية العدالة الإلهية ، ولكن فلسفته فى الأخلاقيات ، وهذا ما أقصد به فلسفته فى اجتهاده وتضحيته الخلقية والوجودية ؛ أى تلك الأيديولوجيا التى يطلق عليها فى « تساراتوسترا » (زرادشت) اسم « روح المعاناة »[١٢] . وقد أعرب نيتشه فى جميع مراحل طريقه الفلسفى المقتضب عن إيمانه بهذه الفلسفة . وهو فى « التأمل الثانى فى غير الوقت المناسب » (الباب ٩) لعام ١٨٧٤ يصيح قائلا :

> « . . ولكن لأى غرض أنت أيها الفرد موجود ؟ هذا ما أسألك عنه ؛ وإذا لم يستطع أحد أن يقوله لك ، فحاول مرة فقط أن تبرر مغزى وجودك كما لو كان بعديا ، وذلك عن طريق أن تضع أمامك أنت نفسك هدفا وغرضا ، أى « مستهدفا » ؛ « مستهدفا » ساميا ونبيلا ، عليك أن تقضى نحبك فى سبيله ـ فإننى لا أعرف هدفا أفضل للحياة من الموت فى سبيل الأمر العظيم والمحال » .

وبعد ذلك بسنتين رأى نيتشه فى روائع بايرون المأساوية نماذج بطولية عليا للأفراد من البشر ، الذين « لا يستطيعون أن يحيوا حياة أجل من أن يعدوا أنفسهم ، ويضحوا بها فى النضال من أجل العدالة والحب »[13] . كما لو كانت قيمة النضال لا تتحدد إلا عن طريق نهايتها المميتة . وصورة الضحية المنتشية (الديونيزية) ليست مجرد مبالغة خطابية تصدر عن عالم اللغة الشاب ، ولكنها تصبح فكرة فلسفية أساسية . وفى عام ١٨٧٦ يكتب قائلا إن حياته لابد أن تعكس آراءه فى الأخلاقيات والفن ، بصفتها أصعب ما صوره له إحساسه بالحقيقة حتى ذلك الوقت[14] . وبعد ذلك بسنة قرر نيتشه فى اعتزاز أنه فى الأجزاء الأخيرة من « إنسانى ؛ إنسانى فاق الحد » قد دفع ثمنها غاليا جدا لدرجة أن أى شخص آخر يكون له الخيار لم يكن ليكتبها فى مقابل هذا الثمن[15] . (حتى زيجموند فرويد[16] ، ورجال لا يكاد يتسع النطاق لذكر أسمائهم فى هذا المجال ، يفاخرون بأن عملهم من أجل خير البشرية قد قادهم إلى حافة الاشمئزاز والتضحية بالنفس) . وفى مقدمة « إنسانى ؛ إنسانى فاق الحد » يصف نيتشه واجبه بوصفه فيلسوفا ، والشرط الأساسى لتحقيقه :

«لقد غدوت الآن وحيدا وشكاكا تجاه نفسى على نحو سيىء ، وانحزت ضد نفسى وأنا لست خاليا من الحنق ، وإلى جانب كل ما كان يؤلمنى ويصعب علىّ منذ لحظات . . » .

وفى « على الجانب الآخر من الخير والشر » (الباب ٣٩) يواصل نيتشه تصعيده لهذا التحديد العدائى للقيم قائلا :

«شىء يحتمل أن يكون حقيقيا : وهو ما إذا كان الأمر متساويا فى درجته القصوى من الضرر والخطورة . أجل ؛ ربما تكون الخاصية الأساسية للوجود أن المرء يلقى حتفه عند المعرفة الكاملة به ، بحيث تقاس قوة الذهن طبقا للقدر الذى يطيق تحمله من « الحقيقة» ؛ وبمعنى أوضح ، إلى أى حد كان لازما له أن يخفف منها ويخفيها ويحيلها ويطمسها ويزيفها» .

وفى « إرادة القوة » تعرف الفضيلة بأنها البهجة التى نجدها فى المقاومة التى تواجهنا ، ولكن هذه المقاومة لا ينبغى مجرد هزيمتها ، بل :

« إننى أقدر قوة إرادة ما طبقا للكمية التى تتحملها من المقاومة والألم والعذاب ، وما تستطيع تحويله إلى نفعها . إننى لا أحسب على الوجود خاصيته الشريرة والأليمة كما لو كانت شيئا يلام عليه ، ولكن يحدونى الأمل فى أن يصبح أكثر شرا وأكثر ألما عن ذى قبل »[17] .

إن أصعب مثل أعلى للفيلسوف[18] هو الهدف الوحيد الذى يجتذبه . والفلسفة كما فهمتها وعايشتها فى الماضى هى البحث بمحض الإرادة حتى عن الجوانب المنكرة للوجود ، والباعثة على الاشمئزاز[19] . وفى الأسابيع الأخيرة من تفلسفه ، وفى « المسيح الدجال » (الباب ٥٠) ، يجرى دحض للزعم بوجود توافق مرسوم مسبقا بين الحق والخير (وبالأحرى المفيد) .

«إن خبرة جميع العقول المتشددة ، وجميع العقول المتعمقة ، تعلمنا عكس ذلك . لقد كان على المرء أن يحيد عن كل خطوة خطاها نحو الحقيقة ، وكان على المرء أن يتنازل فى سبيل ذلك عن كل ما ينعقد عليه قلبنا وحبنا وثقتنا فى الحياة . إن الأمر يلزمه فى سبيل ذلك عظمة النفس ؛ فخدمة الحقيقة أصعب أنواع الخدمة» .

هذه بعض نواحى فلسفته فى الاجتهاد الخلقى الوجودى ، وفى الأيديولوجيا التى أوصى بها لقرننا . وقد ورد التعبير عنها بشكل دقيق فى الكلمات التى كثر الاستشهاد بها من آخر خطاب لأدريان ليفركون[20] لأصدقائه :

«أى خاطىء أنا كنت . . وبدون الالتفات إلى ذلك واصلت الاجتهاد كالعامل دون كلل ، ولم أهدأ أبدا ولم أنم ، ولكننى بذلت جهدا كبيرا ، وجلبت الصعاب لنفسى ، طبقا لقول الرسول : من يبحث عن الأمور العسيرة سوف يلاقى عسرا . .» .

ـ وبالمناسبة فهذا كلام لم يقله واحد من الرسل ، ولم يأت ذكره فى العهد الجديد[21] ـ

« وربما حكم الله لى أيضا بأننى بحثت عن العسير ، وأننى بذلت جهدا كبيرا ، من الجائز ، وربما حسب لى وعُدَّ لصالحى أننى اجتهدت بهذا القدر ، وأنجزت كل شىء بدأب . . » .

ونقرأ ما يشبه ذلك فى اعتراف يوزف كنشت[22] عند تركه لوظيفته بإدارة البلدية ، التى اختار فيها « الحتمية » هدفا لحياته ، ووضع فيها « الحقيقة » على قدم المساواة حتى مع « الجسارة والإعاقة والخطر ، بل مع العوز والمعاناة » . وقد قيل عن اصطلاح « الحقيقة » هذا قول صحيح جدا[23] ، بأنه يكف عن كونه اصطلاحا ، وأنه لا ينتج إلا ظاهر إدراك ما ، وأنه يعمى التفكير ــ وهذا الجدل فى محله الصحيح ؛ ولكنه للأسف لايسأل عن سبب ازدهار غير المفهوم هذا فى كلام parole قرننا . ولم ترد هذه الكلمة عند شكسبير ، ولا يمكن استبعادها بمعناها المزدوج كله من أيديولوجية هذا العصر . وقد كتب أندرياس جريفيوس فى عام ١٦٦٣ فى قصيدة له من شكل السونيت (Sonett) عن نص مائيوس الخاص بأحد البشارة الثالث :

فدية الدنيا/وأمل الآباء طويل الأمد
تعالوا إلى اللحظة ــ وافتحوا آذانكم جيدا ،
الصمم قد ملأ/مجموعة من لم يعودوا بكما
قصوا أعماله : فالقبور مفتوحة له .
من كان أعمى سيبصر ويجد/كيف يحدث
ما وعد به الله قديما . إنه سيرى خطى المشلول/
ولابد للجزام أن ينقضى/وهنا ، وبدون شراء باهظ الثمن/
سوف تمنح السلوى/لمن كادوا يغرقون فى دموعهم[24] .

إن الأيدلوجيا التى تبدو لى أساسية فى أدب النصف الأول من قرننا تقف فى تضاد حاد مع ذلك الخلاص الذى يتحدث عنه جريفيوس ؛ وأريد أن أسميها أيديولوجية الشراء باهظ الثمن . فكل عمل مهم من هذا الأدب يضع خلاص الإنسان وبراءته فى مركز الاهتمام . وبطبيعة الحال يتعلق الأمر هنا بتقييم غير متشدد كل التشدد ، ولكن هذا الخلاص الذى لا يمكن تصوره بدون تأملات نيتشه النقدية المعارضة للدين ، يقف فى علاقة عكسية ، وتارة مرتبطة ، وتارة فى محاكاة تهكمية مع القيم والمفاهيم التقليدية المسيحية فى أصلها . والخلاص والتبرئة اللتان يدور حولهما أدب هذا العصر ، تحاولان كسر ازدواجية الدنيوية والأخروية ؛ الدنيا والفوقية ، وغالبا ما تكون أرض اللا أحد بين النهائية واللانهائية هى المكان الذى تحدث فيه عملية الخلاص الذى ما زال حدوثها يكاد يكون جائزا ، أو الذى لم يعد يمكن الوصول إليه . وكل أديب لهذا العصر يصوغ عمله من تجربة خلاص أو تقييم للإنسان ، لا يمكن الحصول عليه إلا بأعلى ثمن ممكن ؛ أعلى ثمن فى مقدور الكاتب الوفاء به ، بل أيضا الإنسان الذى ترسم أقداره . وإننى إذ أفكر فى أعظم مؤلفات العصر ، ابتداء من شتيفان جورج ، عبر ريلكه وتراكل وبن وكافكا وبريشت ، إلى « دكتور فاوستوس » لتوماس مان و « لعبة الكريات الزجاجية» لهيسّه ، لمجرد أن أرسم هنا بشكل تقريبى خطوط أبعاد لمقياس ممكن ـ فإن الأمر دائما ومرارا مايدور حول خلاص باهظ الثمن ، يكاد يكون منكرا لايستجاب له ؛ خلاص وحيد يضمن للإنسان فعاليته ، وحقيقته ، وكينونة ذاته ومغزاها . إننا نصادف مواقف أدبية يتصاعد فيها هذا المطلب بشكل أكبر ؛ فهناك يُطلب من الإنسان الذى نعرفه من هذه الأعمال أكثر مما يستطيع الوفاء به . وأخيرا نصل إلى أكثر المواقف تطرفا من جميع المواقف الممكنة ، حيث تصبح استحالة الوصول إلى الثمن علامة ودليلا على الفعالية ؛ فكلما ازداد عدم إمكان الوصول ، ازدادت الواقعية والأصالة والحقيقية .

وإذا ما عكسنا البرهان فإننا نرى أن الأمر يدور حول عصر التشكيك فى جميع الحلول وأشكال الخلاص السهلة والرافعة للروح المعنوية ؛ الأمر يدور حول أيديولوجية تشكك أو تنبذ فيها جميع القيم أو تستبعدها ، تلك القيم التى يمكن الحصول عليها بثمن قليل بصفتها « غير حقيقية » وغير ذات فعالية . ومن البارز أن كثيرا من المؤلفين الأقل أهمية فى ذلك العصر إما أنهم لم يراعوا هذا الموضوع على الإطلاق ، وإما أنهم إذا راعوه لايتعرفون مداه ، ولا يستنفدون أغواره ، أو أنهم يسعون إلى عمليات شراء تقليدية وأقل تكلفة . وكذلك فى لغة الأعمال الأدبية فى ذلك العصر ، تتضح عملية اختيار موضوع الشراء باهظ الثمن ؛ فلقد انقضى الزمان الذى كان فيه الاتفاق بين لغة الشعب ولغة الأدب بديهيا وبلا مشكلات . ويكاد يكون شعار كتاب هوفمانزتال « رجل صعب التعامل » هو : «لاشىء غير حالات من سوء الفهم» ، والخوف من إساءة التفسير ، وعدم كفاية الصياغة اللغوية ، تسير جنبا إلى جنب مع المهارة فى مجال اللغة . وهذه المهارة اللغوية الإبداعية (التى أحيانا ما تصبح مهارة بهلوانية) لاتعنى لدينا شيئا آخر غير العلاقة المتبادلة اللغوية لموضوع الشراء الباهظ . وفرانس كافكا واحد من الكتاب القلائل جدا لتلك الحقبة ، الذين لم يستخدموا إلا اللغة العامية ، وتجنبوا كل شكل من أشكال الابتكارية اللغوية ، أو حتى التركيبات الجديدة . فهل مازال يوجد هنا اتفاق بين لغة الشعب والأدب ؟ بالعكس ؛ ففى صفحة وراء أخرى ، ومشهد بعد مشهد ، يجر كافكا أبطاله وقراءه أيضا إلى شبكة من التناقضات المهلكة ، وإلى تفسيرات خاطئة مدمرة .

وسوف أتوقف عن السرد التاريخى الأدبى للعصر لكى أحول دون الاتهام المحتمل بأن كلمة أيديولوجيا تستخدم هنا بأى معنى خاص ، وعلى وجه التحديد بالمعنى الأدبى ، ومن ثم تسطح معناها عن طريق استبعاد عنصرها السياسى . وقد أبرز توماس مان بنفسه العلاقة الرمزية المجازية بين ليفركون وألمانيا ، وأشار إلى تشابك الفن والسياسة . هذه القصة المجازية أدت إلى استنتاجات لا الكاتب الروائى ولا الراوى فى قصته ، زيرينوس تسايتبلوم الطيب ، كان يهدف إليها ولا هم حتى كانوا سيقبلونها ، لأنه من زاوية « الشراء باهظ الثمن » سيكون لقصة الرايخ الثالث مغزى جديد مرعب : هل ينبغى أن تقطع القصة المجازية قبل التبرئة والخلاص الأخير لليفركون عن طريق مسعاه من أجل « الأمر الصعب » ؛ من أجل تفادى تبرئة ـ ولو غير مقصودة بالتأكيد ـ للنازية ؟

وقد ورد ذكر كل ذلك هنا لإظهار أن الأمر بالنسبة لنا لايدور بأى حال من الأحوال حول مجرد «نسق عقائدى Gesinnungssystem» محايد وغير مبال بالسلطة ، ولكن حول أيديولوجية تستخدم أيضا فى الوقت نفسه من أجل الوصول إلى سلطة سياسية وتثبيتها واستقرارها . ولا يمكن هنا إلا التلميح إلى أن هذه الأيديولوجية وهذا النسق العقائدى الذى يميز عصرا كاملا بأهم معالمه بالتأكيد ، ليس أمرا أدبيا محضا بأى حال ، ولكنه أيضا يميز السياسة واللغة الواقعة تحت تصرفها ويحددهما . وكان لابد من إظهار أن الجاذبية الكامنة فى النازية غير قابلة للتفسير ، إذا لم يكن للنسق التقييمى لنظام الحكم أوجه شبهٍ أسرية معينة ولافتة للنظر ، مع أيديولوجيا « الشراء الباهظ » ، ومع موضوع التبرئة والخلاص المنكَر ، بل البالغ فى صعوبته . وهذا الزعم (الذى حاولت تبريره فى موضع آخر[٢٥]) ، عادة ما يُرد عليه بأنه لايصح إلا بالنسبة لمراحل وجوانب معينة من الدعاية النازية ، وبأنه معروف عن هذه الدعاية على كل حال أنها مليئة بالأكاذيب . ولكن مثل هذا الرد لايبين لماذا كانت هذه المجموعة بعينها من كلمات الجسارة التى تنادى بكل التضحيات ، تلك اللغة الخاصة بمجتمع فى أزمة ، كان نظام الحكم يلمح إليها منذ البداية ، ثم ازداد اقتصاره على ذكرها وحدها ، حيث استقى منها جزءا مهما من تعبيراته المجازية .

الأيديولوجية لاتعنى التوحد ، بل تعنى التشابه الأسرى بين أفكار سائدة فى إطار أحد العصور . (إننى أقتبس كلمة « التشابه الأسرى » من نقد ڤيتجنشتاين للغة التقليدية للمفاهيم الشمولية) . إن الظواهر التى نقول عنها إن بينها شيئا مشتركا ، يجرى وضعها منذ أرسطاطاليس فى مفهوم واحد ، وتحت قاسم مشترك . وهذه الطريقة تحمل بين طياتها خطورة ازدراء الحالات الفردية ، أى تعنى نوعا من الشمولية ، إذا لم يكن شمولية المعرفة ، فهو شمولية الوصف . فكيف يمكن تفادى هذه الشمولية ؟ ويقول ليشتنبيرج «إن جميع القوانين العظيمة الدافعة إلى التعميم مشبوهة : إنها لاتسرنى . . . عن قرب يكون كل شىء غير حقيقى »[٢٦] .

ويقول ڤيتجنشتاين إن هذا يبدو مختلفا كل الاختلاف فى أغلب الحالات . فلنفكر على سبيل المثال فى وجهات النظر والاقتناعات

الفردية المختلفة ، والتى ندرجها بمجموعها تحت كلمة «أيديولوجيا» ؛ « ففى الواقع تكوّن (مثل هذه الظواهر) أسرة واحدة ، بين أعضائها تشابه أسرى معين ؛ فالبعض لهم الأنف نفسه ، وآخرون لهم الحواجب نفسها ، وغيرهم لهم طريقة السير نفسها ؛ وأوجه الشبه هذه يتداخل بعضها مع بعض»[٢٧] . ولأن هذا التشابه الأسرى للأفكار يمكن تعرفه حتى لدى الكتاب غير المهتمين وغير المكترثين بالسياسة تماما ، بل لدى الخصوم الكبار لنظام الحكم ــ وهنا يعد توماس مان وكتابه « دكتور فاوستوس » نموذجا لآخرين كثيرين ــ فإن هذا التشابه بين الأفكار المتجانسة أيديولوجياً ، الذى يزيل ظاهريا التناقضات المعنوية ، يقدم برهانا شكليا خداعا لتناقض لابد من تفسيره .

وسنحاول الإجابة عن السؤال التالى : إذا كان « النسق العقائدى » السائد فى حقبة ما يشتمل حقيقة على كل شىء ، وكان محدِّدا حتى لأدق الفروق الأسلوبية كما زعمنا (وإن لم نبين ذلك) ، وإذا كانت المشاهد والصور الواصفة للحالة المزاجية ، سواء فى الأدب أو خارجه ، فى الحياة السياسية أو اليومية ، على هذا القدر من التوحد مع إحدى الأيديولوجيات ، وفى الوقت نفسه تتقرر وتتحدد عن طريقها ــ وكما قيل فى البداية ، إذا استنبطنا النتائج من الحقيقة القائلة بأن الأدب (وبالمناسبة أيضا كل أسلوب من أساليب الحياة) يمكن تحديد تاريخه الزمنى ــ فأين إذن إمكانية المعارضة والاعتراض ؟ وماذا عن الحرية الإنسانية ؟ (إذا جاز استخدام ذلك الاصطلاح الذى أصبح اصطلاحا شكليا نوعا) . إننا نعرف أنها قائمة ، وذلك من الخبرة اليومية لقدرتنا على اتخاذ القرار ، وكذلك بالرجوع إلى التاريخ السياسى والأدبى والفكرى . الأشباح وحدها هى التى تستطيع أن تقفز متخطية ظلها الخاص(*) . ولذا لم ينجح نيتشه أبدا فى أن يحرر نفسه تماما من نسق الأخلاقيات والتقييم (نسق « إرادة القوة ») ، الذى توهمه واختلقه وعايشه فى صراعه طوال حياته مع شوبنهاور . ولكن تأملاته الجمالية الإستطيقية (وحتى هذه بالمناسبة غير خالية بأى حال من أفكار خلاص شبه مسيحية) تفتح الطريق إلى الفراغ . كيف أمكن هذا ؟ نحن فى حاجة إلى نموذج يوضح لنا ، وربما يفسر لنا أيضا ، هذا الأمر بزاويتيه ـ إمكانية التباين ، برغم التسيد الأيديولوجى .

ولسوف يساعدنا فى مواصلة السير واحد من المصطلحات المجازية . وأنا أفكر فى اصطلاح ـ كاد أن يصبح عبارة مصكوكة جامدة ـ وهو « اللغة النازية » ، حيث لايفترق المعنى الحرفى « للغة » بشكل حاد عن المعنى المجازى . ما الذى يمكننا من أن نخضع مثل هذه اللغة للفحص ، ونعدها وحدة اصطلاحية ؟ (وهى التى فى الواقع ليست بأى حال لغة خاصة وقائمة بذاتها ، كما يتضح لنا بسهولة) . إنه ، سواء عرفنا ، أو لم نعرف ، علم اللغة الخاص بفردناند دى سوسير ، الذى يتأسس عليه علم اللغة الحديث . والشىء ذو الأهمية الأساسية بالنسبة لنظرية سوسير[٢٨] هو تفرقته بين مفهوم اللغة Langue (وهو نسق من العلامات يتطابق مع المقدرة الكاملة ، ومع الوحدة الكاملة لإحدى اللغات الطبيعية) ، ومفهوم الكلام parole ، الذى يقصد به ذلك الجزء المحدود من الوحدة الكاملة لإحدى اللغات الطبيعية ، الذى يتم تنشيطه فى وقت زمنى معين ، وبواسطة أحد المتحدثين ، أو بالأحرى بواسطة مجموعة من المتحدثين ، فى حين يمكن أن تكون هذه المجموعة ذات نوعية اجتماعية أو زراعية أو مهنية أو أية نوعية أخرى . وتنبثق من هذه النظرية نظرية تشومسكى المضادة بين « الاختصاص » و« الإنجاز »[٢٩] . وما « كتابة »[٣٠] ecriture رولاند بارت إلا تطبيق أدبى تاريخى لها . وقد وجه الاعتراض النقدى[٣١] إلى تفرقة دى سوسير ، الذى نريد أن نعتمد عليه لكى نقيم جسرا بين نسقه ومشكلة الأيديولوجية : إن مصطلح « الكلام » parole لاهو مفيد ولا هو جدير بأن يؤخذ فى الحسبان (هكذا يقول الاعتراض) ؛ لأنه مرتبط بقرار تعسفى نسبيا ؛ وهو ما يفهم من التعبير القائل بالحدوث « فى وقت زمنى معين » ، وبأن عامل الانبهام هذا[٣٢] (ما معنى متزامن ؟ وفى أى وحدة زمنية يجرى التفكير ؟ وكيف ينبغى تحديدها ؟ . . . الخ) لايمكن تجنبه . بل إنه يجعل التفرقة بين اللغة langue والكلام parole إشكالية ، وإن لم يجعلها بلا فائدة .

إن مايُشهَّر به فى هذا الاعتراض بصفته مصدرا للخطأ ، يبدو لنا ميزة هائلة لنظرية سوسير . ففى إطار علم اللغة يشير عدم التأكد لمفهوم التزامن إلى الحيوية وقابلية التغير فى تعاملنا مع اللغة . وبالنسبة إلينا نحن الباحثين عن نموذج للأيديولوجيا ، فإن لهذا العامل أهمية أساسية ، وبخاصة لأن الكلام parole ليس اصطلاحا قابلا للتحديد الدقيق ، ولكنه اصطلاح ديناميكى ، خصوصا أن حدوده قابلة للنقاش ، وبرغم ذلك لايفقد شيئا من وضوحه ومضمونه ذى الدلالات ــ أجل ؛ لهذا السبب فإن الكلام parole يعطى نموذجا مناسبا لتفسير وظيفة « الأيديولوجيا » فى تفكيرنا وسلوكنا ، لأن كليهما مفتوح وقابل للتطور . (والزعم القائل بالتحديد الذى لايمكن مجاوزة نطاقه عن طريق الأيديولوجيا يعد بالقدر نفسه تعبيرا خياليا ، مثل الزعم بالكشف الذى لايحتمل الخطأ ، عن الخواص الخلقية للمتكلم عن طريق اللغة) . ومن الطبيعى أننا نتحدث « كلام » parole عصرنا . ومن الطبيعى أننا نرى ونقيس بعيون تعلمت الرؤية فى عالم الحاضر . ومؤكد أن الإنسان فى وضع حرج لكونه (كما يقول ليشتنبيرج) « أينما نظر ، فإنه يرى نسقه ونظامه مرة أخرى »[٣٣] . ولكن لايعرف تكلمنا ولا تعرف رؤيتنا التحديد إلى الأبد ؛ فكل لغة حية تتغير وتتطور . وكما أن الكلام parole جزء أو وجه نام ومتطور من اللغة langue ، فإن أيديولوجيتنا تتطور وتتغير بما هى جزء ووجه من إدراك شامل غير ملموس ولكنه ممكن ووارد ، أو على الأقل فى استطاعتها أن تفعل ذلك . ولايتطابق « الكلام » parole مع « اللغة » langue أبدا ؛ كذلك الإدراك الأيديولوجى مع الإدراك المحتمل . ولا يمكن أبدا أن يكون التحرر من قبضة الأيديولوجية كاملا ونهائيا ؛ ففى موضع ما تظل منتجات الذهن مرتبطة دائما بأسلوب عصرها ، بل إنه يتحقق فيها بشكل نموذجى . ونيتشه يتهكم على « روح الصعوبة » ، ويضطر إلى التفاخر مرارا وتكرارا بالجهد الذهنى الهائل ، ويتباهى لا فى أخباره الشخصية فحسب ، ولكن أيضا فى نطاق تفلسفه بالعزلة المفجعة التى اشترى بها تفلسفه . وإذا ما غدا النصف الأول من قرننا يشكل عصرا أصبح الأمر السهل فيه

(*) Niemand kann uber seinen (eigenen) Schatten Springen تعبير ألمانى بمعنى : لايستطيع أحد أن يتخطى قدراته ، أو أن يفعل أكثر من طاقته .

عسير المنال للغاية ، فإن هذا يعد جزءا من تركة نيتشه . فكم من تأثير مؤلم يحدث فينا بحث شتيفان جورج عن الجاذبية والخفة المرحة ! وكم هو قليل ما نلاحظه من ذلك لدى تراكل ، وفى العمل الرئيسى لريلكه ! وكم من تأثير كوميدى غير مقصود يحصل لدينا عندما يركّب هو فمانزنال لمسرحيته التراجيدية غير محددة المعالم خاتمة بالغلمان المنشدين ! وهل يمكننا أن نتخيل العامل لدى إرنست يونجر وهو يرقص ؟ ولكن توماس مان ينجح فى روايته ذات المغامرات والخداع « فيليكس كرول » ، التى فيها تهكم وتحقيق لمشروع نيتشه من أجل تبرئة إستطيقية للإنسان . وكثير من الأشعار التى كتبها ريلكه فى السنوات الأخيرة من حياته ، أى بعد « مرثيات دوينو » ، مفعمة بجاذبية التعبير الشعرى ، التى لم تتغلب على أيديولوجية « الشراء الباهظ » ، بل تكاد تكون قد نسيتها . وحتى برت بريشت يعترف فى قصيدته « إلى الخَلَف » قائلا :

«ولكننا نعلم فى ذلك ، أنه
حتى الكراهية الموجهة ضد الدناءة
تشوه الملامح ؛
وحتى الحنق على الظلم يبح الصوت . آه ، نحن
الذين أرادوا أن يمهدوا الأرض للود
لم نستطع أن نكون ودودين» .

لقد كان من الصعب أن نتوقع مسبقا فى برت بريشت فى بداية الثلاثينيات أن يكون مؤلفا لهذه السطور . وبموته وموت معاصريه الأدباء العظام ينتهى عصر كان يؤمن أكثر من غيره بفكرة التحديد عن طريق الأيديولوجيا ، ويشجع سيادة الأيديولوجيا عن طريق هذا الإيمان ، ولكنه ــ بالتأكيد لدى بعض عقول هذا العصر المبدعين ـ استطاع كسر هذه السيادة . وما كان فى جيل من الأجيال يقف على هامش الموضوعات المختارة ، ولا يمكن تحقيقه إلا بجهد كبير ؛ يفقد إشكاليته فى الجيل التالى ، ويصبح مناله أسهل ، والتغلب عليه فى حاجة إلى قوى أقل . وينشأ أسلوب جديد . ففى إحدى الروايات الشائعة[٣٤] منذ أواخر الستينيات ، يصف الابن الخائف أباه قائلا :

« . . . إنه كان يفتعل جلسة ذوى الأهمية . إننى أكره هذه الجلسة المتسلطة ؛ إننى أخشى هذا الصمت ، الذى ينادى بالأهمية ، وأكره الاقتضاب المهيب فى الكلام ، والنظرة إلى البعد ، واللفتة التى يصعب وصفها ، وأخشى . . . ، وأخشى عادتنا فى التصنت إلى داخلنا ، والعزوف عن الكلام » .

إنه كما لو كان المؤلف قرأ الموضع التالى من « التأمل الأخير غير المساير للعصر » لنيتشه :

« وعندما وُضع حجر الأساس على ربوة بايْروِيْت فى ذلك اليوم من شهر مايو سنة ١٨٧٢ ، والأمطار تنهمر ، والسماء مكفهرة ، سافر فاجنر مع بعض منا عائدا إلى المدينة ، وكان صامتا ، وكان ينظر فى أثناء ذلك نظرة طويلة فى داخله ؛ نظرة لايمكن وصفها بكلمة واحدة »[٣٥] .

ــ وهو نص مميز فى كل تفصيلاته إلى حد أنه أصبح من الصيغ المسكوكة فى النثر ، وتوصيف أخلاقيات العصر الأيديولوجى ، الذى يكاد لايعرف منه أنه كان يمكن شراء صورة لذلك الرجل الصامت ، أى وقت « نظره إلى داخله » ، مطبوعة على مناديل المائدة ومفارشها ، وحمالات السراويل بمحلات مدينة بايرويْت .

وموقف رواية الستينيات من أيديولوجية الزمن الماضى موقف تهكمى وغير لافت للنظر ـــ

«وإننى أتساءل : لماذا يرى الناس لدينا بشكل أعمق وأخطر فى المساء منه فى النهار ؟ ولماذا هم يبالغون إلى هذا الحد فى إنجاز مهمة تلقى على عاتقهم ؟ الشراهة الصامتة ، والقناعة بسلامة التفكير والسلوك ، الجغرافيا المحلية التى تعوضهم عن حمام السباحة : إننى أوجه إليها أيضا السؤال . . . »[٣٦] .

ويكاد لايوجد مثل هذا الموقف تجاه الحقبة الزمنية الماضية ، وفى هذه الصياغة الحالية تقريبا من الأسلوب الحماسى . صحيح أن المطابقة التى اخترناها هنا لتركيب اللغة مع تركيب الأيديولوجيا ليس عفويا ، ولكنها تشير إلى الحقيقة القائلة بأن قواعد الاستخدام اللغوى تبين ملامح متقاربة مع أنشطة حضارية أخرى ـ نظرا لأن اللغة (كما كان يعتقد فى الماضى) لاتصف العالم وحده ، ولذلك فهى لاتنتمى إلى العالم ، ومطابقتنا تقر الحقيقة القائلة بأن اللغة ، وكذلك الأيديولوجيا ، هما من أشكال الحياة وصورها . ويمكن العثور على مطابقة مماثلة فى علاقة كل نص بنقده ؛ فى علاقة كل خبرة وتقييمها وتعميمها المسترجع للماضى ، وفى كل محاولة لتأريخ حادث خاص أو عام . وكل سعى إلى معرفة جديدة لايمكن إلا من زاوية النظرة الشمولية ؛ أى النظرة التى تتخطى حدود المعرفة القديمة . إننا لن نتقدم كثيرا بنظريات تغريبية عاطفية ؛ فكل نظرة شمولية ، وكل تركيز للفكر ــ أى كل معرفة جديدة ـ تعنى تغريبا نسبيا ؛ فالزعم القائل إن السيادة التى لامفر منها للأيديولوجيا يتساوى مع الزعم القائل إن الماضى لاسبيل إليه . وكلاهما شكلٌ من أشكال رؤية العالم على أساس سوليبسى الذى لايعترف إلا بحقيقة الأنا ، التى فقدت آخر مطلب فى الصلاحية (كما قيل) . فهل يجوز فعلا القول بأن العصر الذى ورد وصفه هنا قد انقضى ، ومن ثم يمكن استيعابه تاريخيا ؟ وعلى كل حال فالذى يبدو مؤكدا هو : أن النسبية المقترحة لمفهوم الأيديولوجيا ، ونظرية فْيتجنشتاين لحالات التشابه الأسرى ، وتفكك مفهوم « الشخصية المنغلقة » ــ كل ذلك ينتمى إلى أسلوب تفكير جديد ، إلى « نسق عقائدى » جديد .

ولذلك كان لابد أن نسأل فى النهاية عما إذا كان النموذج الذى رسمنا خطوطه العريضة هنا لعلاقة الأدب والأيديولوجيا قد يستخدم أيضا فى عصور أخرى ، أم أنه لا ينطبق إلا على القرنين التاسع عشر والعشرين ـ أى على أحقاب ابتكر فيها مفهوم « الأيديولوجيا » ، وأصبح بدعة مستحدثة كانت تؤمن بفكرة التحديد عن طريق الأيديولوجيا .

ويكتب س . أوجوستينوس قائلا : « ورأيت أن كل أمر يتناسب لامع مكانه فحسب ، بل أيضا مع زمانه »[٣٧] ؛ فكل عمل أدبى ـ وكانت هذه هى نقطة انطلاقنا ـ قابل أساسا للتحديد الزمنى (وإن لم

يكن دائما بالقدر نفسه من الدقة) . ويصح هذا لا طبقا لمضمونه التاريخي فحسب ، ولكن أيضا من الناحية اللغوية والأسلوبية . ولقد رأينا ماذا تعني هذه الحقيقة بالنسبة لعلاقات العمل الفني اللغوي بأوجه التعبير الأخرى للمجتمع الإنساني . فهل هناك حل اختياري آخر لهذه العلاقة ؟ وعلى كل حال ، فالافتراض القائل بالاستقلال التام للأدب عن وضع اللغة ، ومن ثم عن المجتمع ، لابد أن يبدو لنا اليوم غير منطقي ، مثله مثل نقيضه ، أي افتراض التحديد الكامل للإنسان ولغته وأدبه عن طريق الأيديولوجية السائدة .

الهوامش

(١) على سبيل المثال Z. B. Götzen - Dämmerung (1899), 'Streifzüge eines Unzeitgemäßen, p. 26.

(٢) Philosophische Untersuchungen (Oxford 1953), p. 108 ·

(٣) يكتب جوته في المذكرات اليومية والسنوية لعام ١٧٩٩ قائلا : لقد كان في خطتي إعداد وعاء وددت أن أسجل فيه كل ما كتبت وفكرت فيه عن الثورة الفرنسية وتبعاتها في بعض السنين . (نقلا عن : Emil Staiger, Goethe, Band 2, Zürich 1956, S. 373).

(٤) الفصل الرابع ، المشهد الأول : إنني لا ألوم الأداة ، ولا أكاد أنازع تلك القوى التي تسمح لنفسها بمثل هذا السلوك . للأسف إنها هي أيضاً مقيدة ومضغوط عليها . وهي نادراً ما تعمل عن اقتناع حر . إن القلق والخوف من شر أكبر يضطر الحكام إلى القيام بأعمال مفيدة في ظلمها .

(٥) G. C. Lichtenberg, Schriften und Briefe (Hg. v. W. Promies, München 1968), Band I, Sudelbücher C 148.

(٦) على سبيل المثال Z. B. ed. cit. B22, 159, etc.

(٧) التعبير المجازي ، لـلأفق ، الفكري ينبع من نيتشه : Zweite Unzeitgemaße Betrachtung, p. 1,

(٨) Der Stechlin (1899), 29. Kapitel .

(٩) Vgl. p. 5 der Vorrede von 1886, pp5 und 24 des Werkes.

(١٠) Vgl. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (1873). p. 7 Anfang.

(١١) A. F. W. Oelze, 28. November 1949,

(١٢) Also sprach Zarathustra (1883 ff), III, p. 11,

(١٣) Unzeitgemäße Betrachtungen IV, 'Richard Wagner in Bayreuth' p. 4.

(١٤) An Reinhart von Seydlitz, 11. Juni 1878,

(١٥) An Peter Gast, 5. Oktober 1879.

(١٦) يكتب فرويد في « تفسير الاحلام » ، الفصل ٦ ، « عمل الاحلام » : « ... بلا أثر للسرور من عملي الصعب ، تاقت نفسي إلى الابتعاد عن هذا النبش في القذارة البشرية .. » (ed. Frankfurt / M. 1977, p. 383)

(١٧) Der Wille zur Macht (Kröners Taschenbuchausgabe, Band 78, Stuttgart 1930), p. 282.

(١٨) Op. cit. p. 421.

(١٩) Op. cit. p. 1041.

(٢٠) Thomas Mann, Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers. Adrian Leverkuhn, erzählt von einem Freunde (1947), Kapitel XLVI.

(٢١) يستشهد توماس مان هنا بترجمة لوثر للعهد القديم ؛ وهو في ذلك (على ما يبدو دون قصد) يقلب معنى الأقوال XXV/27 قارن : Vgl. J. P. Stern, History and Allegory in Thomas Mann's 'Doktor Faustus' (London 1975) S. 17-19.

(٢٢) Hermann Hesse, Das Glasperlenspiel (1943), letztes Kapitel des Hauptteils ('Legende').

(٢٣) Vgl. Johannes Kleinstück, Wirklichkeit und Realität, (Stuttgart 1971) S. 51, 66.

(٢٤) Andrias Gryphius, Lyrische Gedichte, Sonn - und Freitags - Sonette (1/3), Hgb. H. Palm (Tübungen 1884), S. 22 - 23.

(٢٥) Vgl. J. P. Stern, Hitler: The Führer and the People (London 1975)

(٢٦) G. C. Lichtenberg, Physikalische und mathematische Schriften (Göttingen 1803 ff.) IX, S. 145f.

(٢٧) Ludwig Wittgenstein, The Blue and Brown Books (Oxford 1964)-, S. 17-18, meine Übersetzung aus dem Englischen.

(٢٨) انظر الفصل الثاني في : Ferdinand de Saussures, Cours de Linguistique Generale (1915).

(٢٩) Vgl. John Lyons, Introduction to General Linguistics (Cambridge 1968), S. 51-52.

(٣٠) Roland Barthes, Le Degré Zéro de L'Ecriture (1953), Introduction.

(٣١) Vgl. D. Ward, Diachrony and Register: An Aspect of the Study of Contemporary Language Studies (St. Andrews), VII, 1971, 2, S. 170-182.

(٣٢) التشابه التركيبي « لعامل عدم التأكد » هذا مع نظرية فتجنشتاين « للمفاهيم ذات الهوامش المطموسة » (... هل يمكن للمرء أن يبدل صورة غير واضحة العالم بصورة واضحة ويعد ذلك ميزة دائماً ؟.. Philosophische Untersuchungen, ed. cit., p. 69-71) من جانب . ومن جانب آخر التشابه مع Heisenbergschen Unschärferelation ليس عفوياً .

(٣٣) Lichtenberg, Sudelbücher, ed. cit. B365.

(٣٤) Siegfried Lenz, Deutschstunde (1968), 5. Kapitel, 'Verstecke'.

(٣٥) Richard Wagner in Bayreuth', p. 1 Ende.

(٣٦) Lenz, op. cit., 20. Kapitel, 'Die Trennung'.

(٣٧) Confessiones VII, Cap. XV.

تيرى إيجلتون

الماركسية والنقد الأدبى*

تقديم وترجمة : جابر عصفور

تعريف : ينطوى هذا البحث على واحد من أفضل المداخل (التعليمية) الموجزة إلى النقد الأدبى الماركسى ، بكل ما يقوم عليه هذا النقد من أسس أيديولوجية ، وما يتضمنه من تيارات معاصرة محدثة ، تتجاوز الدوجماطية والنظرة الاجتماعية الساذجة التى ألفناها طويلا . وأخصّ ما يميز هذا البحث هو ما يطرحه من تعريف بإسهامات لم تألفها الكتابات العربية كل الألفة بعد ، خصوصا إسهامات مدرسة فرانكفورت الألمانية التى رادها ولتر بنيامين (وقد خصه المؤلف بكتاب ممتاز صدر منذ أربع سنوات على وجه التحديد) ، وتيودور أدورنو ، وإسهامات الاتجاه البنيوى الشكلى (الماركسى) الذى يبدأ من لوى ألتوسير ، ويتواصل فى كتابات بيير ماشرى فى فرنسا ، وهى إسهامات يعد هذا البحث امتدادا لها بقدر ما هو عرض لأهم جوانبها .

وأحسب أن القارىء لن يكتمل له فهم العلاقات الفكرية التحتية التى ينطوى عليها هذا البحث ما لم ينتبه إلى خصوصية الموقف الفكرى للمؤلف نفسه . ولا أعنى بذلك مجرد الاتجاه العام ؛ فهذا أمر يدركه القارىء للوهلة الأولى ، ولكن أعنى الكيفية غير المباشرة ، التى يعبر بها المؤلف عن موقفه الخاص ـ داخل البحث ـ من الخلاف الفكرى الحاد (والواسع) بين التيار الماركسى العلمى الذى يؤكده ألتوسير على وجه الخصوص ، والتيار الماركسى المثالى الهيجلى الإنسانى (وكلها تسميات تُطلق على إسهامات لوكاش ولوسيان جولدمان وهنرى لوفيفر وإرنست فيشر وهربرت ماركوز . . الخ) . وإذا كان التيار الأول يلوذ بماركس « الناضج » الذى فصم علاقاته بالمثالية ، و « صفى وعيه المضطرب منها » منذ عام ١٨٥٧ ، ومع المخطوطات التى تختصر تسميتها باسم « الأسس » والتى تمثل بداية مرحلته العلمية التى بلغت ذروتها فى « رأس المال ») ، فإن التيار الثانى يلوذ أصحابه بما يسمونه ماركس المتكامل ، ولكن مع نزوع متميز إلى تأكيد أهمية كتابات « ماركس الشاب » ، التى تنطوى على مزيج من النزعة المثالية والنزعة الإنسانية . إن وضع هذا الخلاف الفكرى فى الاعتبار ينير السبيل لتعرف خصوصية الموقف الفكرى الذى يبرّر جنوح مؤلف هذا البحث إلى التبنى المتحمسّ لأفكار ألتوسير وتلميذه ماشرى على وجه الخصوص ، فى مقابل النفور الفكرى الذى لم يستطع المؤلف إخفاءه ـ برغمَ ذكاء المعالجة ـ عندما تعرض لأفكار لوكاش وتلميذه لوسيان جولدمان . وبقدر ما تكشف خصوصية هذا الموقف عن العلة التحتية التى تبرّر الإطراح السريع ـ فى ثنايا البحث ـ لأفكار إرنست فيشر عن علاقة التضاد بين الفن والأيديولوجيا ، فإنها تبرر الوصل الذى يقيمه المؤلف ـ فى أحد هوامش البحث ـ بين روجيه جارودى (النقيض « الإنسانى » لألتوسير « العلمى ») ولوكاش الذى يمثل الهيجلية الجديدة التى بلغت ذروتها عند لوسيان جولدمان . وأخيرا ، فإن خصوصية هذا الموقف تفسر التحمس اللافت لأفكار ولتر بنيامين (ومن ثم برخت) ، خصوصا ما يتجاوب منها مع أفكار ألتوسير وماشرى ، أى ما يتصل بالسؤال عن موضع الأدب داخل علاقات الإنتاج فى عصره ، وما يترتب على ذلك من محاولة تأسيس نظرية علمية فى « الإنتاج الأدبى » . والصلة غير منقطعة ـ فى هذا الجانب ـ بين ما كتبه بنيامين عن « الأدب فى عصر الصناعة » ،

* Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism**, 1976

وما كتبه ألتوسير عن « الفن والأيديولوجيا » أو « الأجهزة الأيديولوجية للدولة » من ناحية ، وبين ما كتبه بنيامين عن « المؤلف منتج » ، وما كتبه ماشرى عن « نظرية الإنتاج الأدبى » .

ولا يصل مؤلف هذا البحث - والأمر كذلك - إلى ذرى رفضه إلا فى سياقين مترابطين ؛ يتصل أولهما بحرصه على نفى واستئصال النزعة الدوجماطية التى ورثها النقد الماركسى عن المرحلة الستالينية (أو النظرة الستالينية) ؛ ويتصل ثانيهما بحرصه على تصفية النقد الماركسى من الآثار المثالية التى انسربت إليه من الفلسفات النقدية أو الجمالية السابقة (التى لم يتخلص منها ماركس نفسه إلا بعد نضجه التام ، لو تابعنا حجاج ألتوسير) . وعندما نصل بين هذين السياقين معا - فى أثناء قراءة هذا البحث - ندرك السبب المزدوج الذى دفع المؤلف إلى رفض نظرية « الواقعية الاشتراكية » ، و « نظرية الانعكاس » من ناحية ، والذى دفعه إلى الهجوم على أفكار ومفاهيم من قبيل « الوحدة الشاملة » ، و« النمطية » ، و« الانسجام » و« التلاحم » ، عند لوكاش وجولدمان من ناحية ثانية . وذلك فى مقابل الحماسة لمفهوم ماشرى عن « الشكل غير المركزى » (الذى هو صياغة أدبية لما انتهى إليه ألتوسير عن « الذات المزاحة عن المركز » ؛ هذا المفهوم الأساسى الذى يجعل من ألتوسير بنيويا) ، أو تأكيد ما ذهب إليه برخت وبنيامين وألتوسير وماشرى على السواء من أن العمل الأدبى ناقص دائما ، لا يكتمل إنتاجه إلا فى عملية استهلاكه ؛ وما يتصل بذلك من تأكيد أهمية تطوير نظرية جديدة عن العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية فى الأدب نفسه ، ومن ثم العلاقة بين الأدب من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا .

والمؤلف - على كل حال - واحد من أبرز دارسى النقد الأدبى ، بين أبناء الجيل اليسارى الجديد فى إنجلترا ، يقوم بتدريس النقد الأدبى فى كلية ودهام فى جامعة أكسفورد . وبرغم صغر سنه (ولد عام ١٩٤٣) فإن غزارة إنتاجه لا تقل لفتا للانتباه عن ثراء فكره . أما كتبه المتلاحقة فهى : « شكسبير والمجتمع » (١٩٦٧) ، و« المنافى والمغتربون » (١٩٧٠) ، و« أساطير القوة » (١٩٧٥) و « النقد الأدبى والأيديولوجيا » (١٩٧٦) ، و « ولتر بنيامين ؛ أو نحو نقد ثورى » (١٩٨١) ، و « اغتصاب كلاريسا » ، (١٩٨٢) ، و « النظرية الأدبية » (١٩٨٣) ، و « وظيفة النقد الأدبى » (١٩٨٤) . وأما هذا البحث الذى أقدّم ترجمته فقد صدر فى شكل كتيب صغير (عام ١٩٧٦) عن مطبعة جامعة كاليفورنيا - لوس أنجلوس بالولايات المتحدة .

ولعلى فى حاجة إلى القول - فى نهاية هذا التعريف - إنى حرصت فى الترجمة على الوضوح (التعليمى) حتى لو اضطررت إلى تجاوز الحرفية ، وحذفت الإشارات المباشرة إلى أسماء المصادر والمراجع من الهوامش ؛ لأنها لا تفيد إلا القارىء الذى يعرف الإنجليزية .

١ - تقديم :

الماركسية موضوع بالغ التعقيد ، ولا يقل ما يعرف منها باسم النقد الأدبى الماركسى تعقيدا عنها . ومن المحال - والأمر كذلك - أن نقوم فى هذا البحث الموجز بشىء أكثر من معالجة بعض القضايا الأساسية ، وطرح بعض الأسئلة الجوهرية (إيجاز هذا البحث نابع من أنه كان سلسلة من الدراسات التمهيدية الوجيزة فى الأصل) . ويكمن خطر بحث موجز كهذا البحث فى أنه قد يضجر أولئك الذين يعرفون الموضوع حقا ، أو يربك الذين ليست لديهم أية معرفة به . وأنا لا أدعى أصالة أو إحاطة شاملة فيما أقدمه ، ولكنى - على الأقل - أحاول ألا أكون مضجرا أو مُلغزا . لقد حاولت أن أقدّم الموضوع بأوضح ما أستطيع ، برغم أن ذلك ليس بالأمر اليسير . وآمل - على كل حال - أن تكون الصعوبات التى ينطوى عليها هذا البحث راجعة إلى طبيعة الموضوع نفسه ، وليس إلى طريقة العرض .

إن النقد الأدبى الماركسى يحلّل الأدب على أساس من الأوضاع التاريخية التى تنتجه ؛ ولذلك يتطلب خبرة بالأوضاع التاريخية للأعمال الأدبية . ومن الواضح أن أية محاولة لتقييم ناقد ماركسى - وليكن لوكاش مثلا - تظل محاولة ناقصة ما لم نقم بدراسة العوامل التاريخية التى تشكّل نقده . ولذلك ، فإن أقوم سبيل إلى تحليل النقد الماركسى هو ما يقوم على دراسة تاريخية لهذا النقد ، منذ ماركس وإنجلز إلى الوقت الحاضر ، مع تصنيف جوانب التغير التى مرّ بها هذا النقد ، والكشف عن الأبعاد التاريخية التى أنتجته . ولما كان ذلك أمرا من المحال تحقيقه فى هذا الحيز ، فقد اخترت أربع قضايا أساسية من قضايا النقد الماركسى ، انطلقت منها إلى مناقشة مجموعة متباينة من المؤلفين . وبرغم أن هذا النهج يعنى قدرا كبيرا من الحذف والتكثيف فإنه يوحى بشىء من تماسك الموضوع واتصاله .

وأنا أتحدث عن الماركسية من حيث هى موضوع ، ولكن علينا أن نلحظ الخطر الحقيقى الذى يكمن فى الكتب التى تتحدث عن الماركسية على هذا النحو ؛ إذ إن هذه الكتب تغرى بنوع من الأكاديمية الضارة . وسرعان ما ننظر - بإغراء هذه الكتب - إلى النقد الماركسى بوصفه منهجا يستقر هادئا بين المنهج الفرويدى والمنهج الأسطورى فى دراسة الأدب ، وعلى نحو يغدو معه النقد الماركسى منهجا مثيرا من الناحية الأكاديمية فحسب ، بل يبدو كأنه حقل موطأ يخوضه الطلاب فى هوادة . وقبل أن يحدث ذلك ، يجدر بنا أن نذكر أنفسنا بحقيقة بسيطة ، مؤداها أن الماركسية نظرية علمية ، تتناول المجتمعات الإنسانية مثلما تتناول عملية تغييرها . وما يعنيه ذلك - بمثال ملموس - هو أن النقد الماركسى لا يقص علينا قصة مسلية ، بل يقص علينا صراع البشر لتحرير أنفسهم من أنواع محددة من الاستغلال والقهر .

وليس هناك شيء أكاديمى فى هذا الصراع ، حتى لو نسينا ذلك أو أغفلناه .

إن الصلة الوثيقة بين هذا الصراع وقراءة ماركسية فى أعمال أدبية من مثل « الفردوس المفقود » لميلتون ، أو «ميدل مارش» لجورج إيليوت ، صلة ليست واضحة بشكل مباشر . وإذا كان من الخطأ أن نقصر النقد الماركسى على الوثائق الأكاديمية فحسب ، فذلك يرجع إلى الدور المهم ، بل الأساسى ، الذى يلعبه هذا النقد فى تغيير المجتمعات الإنسانية . إن النقد الماركسى جزء من كيان أكبر لتحليل نظرى يهدف إلى فهم الأيديولوجيات ، أى فهم الأفكار والقيم والمشاعر التى يعيش بها البشر حياتهم الاجتماعية فى أزمان متباينة . وقد لا تتاح هذه الأفكار والقيم والمشاعر إلا فى الأدب ، كما أن فهم الأيديولوجيات يعنى فهما أكثر عمقا لكل من الماضى والحاضر على نحو يسهم فى تحررنا . من هذه الزاوية ، كتبت هذا البحث الذى أهديه إلى الطلاب الذين درّست لهم النقد الأدبى الماركسى فى جامعة أكسفورد . لقد ناقشونى فى قضايا هذا البحث نقاشا يجعل منهم مشاركين بحق فى تأليفه .

٢ ـ . الأدب والتاريخ

٢ ـ ١ ماركس وإنجلز والنقد الأدبى :

إذا كان كارل ماركس وفردريك إنجلز معروفين بكتاباتهما السياسية والاقتصادية أكثر مما هما معروفان بكتاباتهما الأدبية فإن هذا لا يعنى عدم تقديرهما لأهمية الأدب . « إن هناك كثيرا من البشر يفكرون تفكير الثوار ، ولكنهم جامدو المشاعر » ، كما لاحظ ليون تروتسكى فى كتابه « الأدب والثورة » (١٩٢٤) . ولكن ماركس وإنجلز ليسا من هذه الفئة ؛ فمؤلفات ماركس تتخللها مفاهيم أدبية وإشارات إلى الأدب ، بل لقد كان ماركس الشاب أديبا ، نظم شعرا غنائيا وقسما من مسرحية شعرية ، كما حاول تأليف رواية فكاهية لم يتمها ، تأثر فيها تأثرا لافتا بخطى لورنس شتيرن . ولقد كتب مخطوطا ضخما لم ينشر عن الفن والدين ، وخطط لمجلة فى نقد المسرح ، ودراسة مسهبة عن بلزاك ، وبحثا عن علم الجمال . لقد كان الفن والأدب بعض الهواء الذى يتنفسه ماركس بوصفه مثقفا ألمانيا نهما فى اطلاعه على التراث الكلاسيكى العظيم لمجتمعه . أما معرفته بالأدب فكانت مذهلة فى مداها الذى يمتد من سوفكليس إلى الرواية الأسبانية ، ومن لوكريتس إلى نتاج القصة الإنجليزية . ولقد خصّصت حلقة العمال الألمان التى أسسها فى بروكسل أمسية أسبوعية لمناقشة الفنون . وكان ماركس نفسه مشاهدا لا ينقطع عن الذهاب إلى المسرح ، ومنشدا للشعر ، وقارئا نهما لأى نتاج أدبى يصادفه ، ابتداءً من العصر الأوغسطى ، إلى القصائد القصصية عن الصناعة . ولقد وصف عمله فى خطاب أرسله إلى إنجلز بأن هذا العمل يشكّل « وحدة فنية » . أما فى مسألة الأسلوب فقد كان مدققا مرهف الحساسية فيما يتصل بأسلوبه أو أسلوب غيره . ولقد كانت كتاباته الأولى فى الصحافة دفاعا عن حرية التعبير الفنى . يضاف إلى ذلك ، ما يمكن أن نكتشفه من أثر للمفاهيم الجمالية فى المقولات الحاسمة فى فكره الاقتصادى فى مرحلة نضجه .

ومع ذلك فلقد كان أمام ماركس وإنجلز مهام أخرى غير صياغة نظرية جمالية كاملة . إن تعليقاتهما على الفن والأدب متناثرة وجزئية ؛ وهى أقرب إلى اللمحات الخاطفة منها إلى المواقف النظرية المتكاملة . ولا ينطوى النقد الماركسى على مجرد إعادة القضايا التى طرحها مؤسسا الماركسية ؛ إنه ـ وإن انطلق منها ـ يقوم بما هو أكثر من ذلك . كما أن هذا النقد لا ينحصر فيما أصبح معروفا فى الغرب باسم « علم اجتماع الأدب » . إن هذا العلم يهتم أساسا بما يمكن أن نسميه « أدوات الإنتاج الأدبى » ، أى عمليات التوزيع والتبادل فى مجتمع بعينه ، من قبيل كيفية نشر الكتب ، والتكوين الاجتماعى لمؤلفيها وقرائها ، ومستويات التعليم ، والعوامل الاجتماعية التى تحدد الذوق . ويتناول علم اجتماع الأدب ـ أيضا ـ النصوص الأدبية ، من منظور ما تحتويه هذه النصوص من موضوعات تهم المؤرخ الاجتماعى . وهناك بعض الأعمال الممتازة فى هذا المجال ، ولكنها تشكل جانبا واحداً فحسب من جوانب النقد الماركسى . على أن علم اجتماع الأدب بذاته ليس خاصا بالماركسية أو النقد الأدبى . إنه نسخة مهذبة مدجّنة من النقد الماركسى ، فى الغالب ، تتواءم مع الاستهلاك الغربى .

وليس النقد الماركسى مجرد علم اجتماع للأدب ، يهتم بكيفية نشر الروايات ، أو ما قد يرد فيها من إشارة إلى الطبقة العاملة . إن غاية هذا النقد « أن يشرح »[1] العمل الأدبى على أكمل وجه . وهذا يعنى الانتباه المرهف إلى أشكال العمل الأدبى وأساليبه ومعانيه . كما يهدف هذا النقد إلى فهم هذه الأشكال والأساليب والمعانى من حيث هى نتاج تاريخ محدد . لقد لاحظ الرسام هنرى ماتيس ذات مرة أن كل فن يحمل بصمةَ حقبته التاريخية . والفن العظيم هو ذلك الذى تتميز فيه هذه البصمة بأعمق ما يمكن . ولكن أغلب طلاب الأدب يتعلمون شيئا مختلفا . إنهم يتعلمون أن الفن العظيم هو ذلك الذى يتجاوز أوضاعه التاريخية بطريقة سرمدية . ولدى النقد الماركسى الكثير مما يقال فى هذا الموضوع . ولكن التحليل « التاريخى » للأدب لم يبدأ بالطبع مع ماركس ؛ فقد حاول كثير من المفكرين السابقين عليه تفسير الأعمال الأدبية فى ضوء التاريخ الذى أنتجها . وكان لواحد منهم ـ وهو الفيلسوف المثالى الألمانى ج . و . ف . هيجل ـ أعمق الأثر فى فكر ماركس الجمالى . ولكن أصالة النقد الماركسى لا تكمن فى منهجه التاريخى لدراسة الأدب فحسب ، بل فى فهمه الثورى للتاريخ نفسه .

٢ ـ ٢

توجد جذور هذا الفهم الثورى للتاريخ فى فقرة شهيرة من كتاب « الأيديولوجيا الألمانية » (١٨٤٥ ـ ١٨٤٦) حيث يقول ماركس وإنجلز :

> « إن إنتاج الأفكار والمفاهيم والوعى يتداخل تداخلا مباشرا مع العلاقات المادية للإنسان ؛ أى مع لغة الحياة الفعلية ، ولذلك يبدو إدراك البشر وتفكيرهم وتعاملهم الروحى بمثابة أثر مباشر لسلوكهم المادى . . ونحن لا نبدأ مما يقوله البشر أو يتخيلونه أو يدركونه ، ولا من البشر كما يصفهم البعض أو يفكر فيهم أو يتخيلهم أو يدركهم ، لكى ننتهى إلى إنسان متعين . بل نبدأ ـ بالأحرى ـ من الإنسان فى نشاطه الفعلى . . . إذ ليس الوعى هو الذى يحدد الحياة بل الحياة هى التى تحدد الوعى »

ويمكن أن نجد تقريرا أكمل لمعنى الفقرة السابقة فى مقدمة كتاب « إسهام فى نقد الاقتصاد السياسى » (١٨٥٩) ، حيث يقول ماركس :

« إن البشر ـ خلال الإنتاج المادى لحياتهم ـ يدخلون فى علاقات محددة لابد منها ، مستقلة عن إرادتهم ، هى علاقات الإنتاج التى تتوافق مع مرحلة محددة من تطور قوى إنتاجهم المادية . ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع ، أى الأساس الحقيقى الذى تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية ، والذى تتوافق معه أشكال محددة من الوعى الاجتماعى . إن نمط إنتاج الحياة المادية يحدد عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام ؛ فليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم ، بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم » .

بعبارة أخرى ، فإن العلاقات الاجتماعية بين البشر لا تنفصل عن الطريقة التى ينتجون بها فى حياتهم المادية . إن « قوى إنتاج » معينة ـ ولتكن نظام العمل فى العصور الوسطى مثلا ـ تستلزم علاقات اجتماعية بعينها بين الأقنان والسيد الإقطاعى ، هى تلك العلاقات التى نطلق عليها اسم الإقطاع . وفى مرحلة لاحقة ، يُحدث تطورُ الأنماط الجديدة من التنظيم الإنتاجى وضعا متغيرا من العلاقات الاجتماعية ، تنشأ هذه المرة بين طبقة الرأسماليين الذين يملكون أدوات الإنتاج وطبقة البروليتاريا التى يجنى الرأسمالىُ ربحه من بيعه قوة عملها . وتشكل قوى الإنتاج وعلاقاته ـ معا ـ ما يسميه ماركس « البنية الاقتصادية للمجتمع » ، أو ما يسميه الفكر الماركسى عموما « الأساس » الاقتصادى أو « البنية التحتية » . ومن هذا الأساس الاقتصادى تنشأ فى كل مرحلة « بنية فوقية » ، أو أشكال محددة من القانون والسياسة ، ونوع محدد من الدولة ، وظيفتها الأساسية هى إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الاجتماعية التى تملك أدوات الإنتاج الاقتصادى . ولكن البنية الفوقية تحتوى أكثر من ذلك . إنها تتكون من أشكال محددة من الوعى الاجتماعى (سياسية ، ودينية ، وأخلاقية وجمالية . . الخ) هى ما تسميها الماركسية باسم الأيديولوجيا . ووظيفة الأيديولوجيا هى إضفاء الشرعية على سلطة الطبقة الحاكمة فى المجتمع ؛ فالأفكار السائدة فى المجتمع هى أفكار الطبقة التى تحكم هذا المجتمع ـ فى التحليل النهائى .

والفن ـ فيما تراه الماركسية ـ جزء من « البنية الفوقية » للمجتمع . إنه (بتكييف نقوم به فيما بعد) جزء من أيديولوجيا المجتمع ، أو عنصر من تلك البنية المعقّدة من الإدراك الاجتماعى ، التى تبرر الموقف الذى تسيطر فيه طبقة اجتماعية على غيرها . ولذلك فإن فهم الأدب يعنى فهم العملية الاجتماعية التى تشمله . وكما يقرر جورجى بليخانوف فإن « العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا العصر . وأوضح ما يكون ذلك فى تاريخ الأدب والفن » . ومعنى ذلك أن الأعمال الأدبية ليست إلهاما غامضا ، أو أعمالا قابلة لتفسير بسيط يعتمد على سيكولوجية مؤلفيها . إنها أشكال للإدراك ، وطرائق خاصة فى رؤية العالم . ومادامت كذلك فهى تنطوى على علاقة وثيقة بالطريقة السائدة فى رؤية العالم ، أى بالعقلية الاجتماعية ، أو أيديولوجيا العصر . وهذه الأيديولوجيا ـ بدورها ـ نتاج لعلاقات اجتماعية ملموسة ، تقوم بين البشر فى زمان ومكان محددين . إنها الطريقة التى يعيش بها البشر علاقاتهم الطبقية ويبررونها ويحافظون على بقائها . يضاف إلى ذلك ، أن البشر ليسوا أحرارا فى اختيار علاقاتهم الاجتماعية ، بل تدفعهم إليها ضرورة مادية ، ترتبط بطبيعة التطور فى نمط إنتاجهم الاقتصادى ومرحلته على السواء .

ولذلك فإن فهم أعمال أدبية من مثل « الملك لير » لشكسبير ، وملحمة « الدنسياد » The Dunciad لبوب ، و « يوليسيز » لجويس ، إنما هو أمر ينطوى على ما هو أكثر من تفسير الجوانب الرمزية لهذه الأعمال ، ودراسة تاريخها الأدبى ، وإضافة حواش عن الحقائق الاجتماعية التى تحتويها هذه الأعمال . إن علينا ـ أولا ـ فهم العلاقات المعقّدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوالم الأيديولوجية التى تعيش فيها ؛ أعنى العلاقات التى لا تظهر فى الموضوعات (التيمات) والمطامح فحسب ، بل فى الأسلوب والإيقاع والصورة والنوع الأدبى والشكل (كما سنرى فيما بعد) . ولكننا لن نفهم الأيديولوجيا ما لم ندرك الجانب الذى تلعبه فى المجتمع كله ، أى ما لم ندرك أنها تتكون من بنية إدراك محدد نسبى وتاريخى ؛ إدراك يدعم سلطة طبقة اجتماعية بعينها . وليست هذه مهمة سهلة ؛ إذ إن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة ، بل هى ظاهرة معقّدة دوما ، تتداخل فيها نظرات متصارعة متناقضة عن العالم . ولكن علينا ـ لكى نفهم الأيديولوجيا ـ أن نقوم بتحليل العلاقات المحددة بين الطبقات المختلفة فى المجتمع ، بكل ما يتضمنه ذلك من إدراك موقع هذه الطبقات فى علاقاتها بنمط الإنتاج .

وقد يبدو هذا كله مهولا فى عينى دارس الأدب الذى يظن أن المطلوب منه هو مجرد مناقشة الحبكة والتشخيص . وقد يبدو ذلك بمثابة خلط بين النقد الأدبى ومجالات أخرى ، كالسياسة والاقتصاد ، يجب أن تنفصل عن النقد الأدبى . ولكن هذا كله أساس لا غنى عنه لشرح أى عمل أدبى شرحا كاملا . خذ ـــ على سبيل المثال ـــ ذلك المشهد العظيم «خليج بلا سيدو» من رواية جوزيف كونراد «نوسترومو» . إن تقويم الأثر الفنى الرائع لهذا الجزء ، عندما يتوحد ديكوود ونوسترومو فى ظلمة مطبقة داخل صندل مائى يغوص بطيئا فى المياه ، يستلزم منا أن ندرك العلاقة العميقة التى تصل هذا المشهد بالرؤية التخييلية للرواية كلها . إن التشاؤم الجذرى لهذه الرؤية (ولكى ندركه كاملا لابد لنا من ربط رواية نوسترومو ببقية قصص كونراد) لا يمكن أن يُعلَّل على أساس من العوامل النفسية فى شخصية كونراد فحسب ؛ فعلم النفس الفردى نتاج اجتماعى فى آخر المطاف . إن الرؤية المتشائمة فى عالم كونراد هى ـــ بالأحرى ـــ تحول فريد يتم فى عالم الفن للتشاؤم الأيديولوجى لعصره ؛ أعنى هذا الإحساس بالتاريخ بوصفه دورات لا طائل وراءها ، وبالأفراد بوصفهم كائنات متوحدة مستغلقة ، وبالقيم الإنسانية بما هى قيم نسبية لا منطق لها أو مغزى . وذلك إحساس يميز الأزمة العنيفة فى أيديولوجيا الطبقة البرجوازية الغربية التى تحالف معها كونراد . ولقد كانت هناك أسباب وجيهة لهذه الأزمة الأيديولوجية فى تاريخ الاستعمار الإمبريالى خلال هذه الحقبة . ولكن

كونراد ـ بالطبع ـ لم يعكس هذا التاريخ فى قصته بشكل غفل خالص . إن كل كاتب له موضعه الفردى داخل المجتمع الذى يعيش فيه ، على نحو يستجيب معه إلى التاريخ الخاص من خلال موقف خاص به ، ويدرك مغزى التاريخ من خلال لغته الخاصة به من حيث هو فنان . وليس من العسير أن نرى كيف أن موقف كونراد الذاتى (من حيث هو بولندى ، أرستقراطى ، منفى ، يلتزم التزاما عميقا بالرجعية الإنجليزية) يكثّف لديه إحساسا بأزمة أيديولوجية تعانيها البرجوازية الإنجليزية .

ومن الممكن أن نرى ـ من هذه الزاوية ـ سبب الروعة الفنية لهذا المشهد فى خليج بلاسيدو ؛ فالإتقان فى الكتابة ليس مسألة «أسلوب» فحسب ؛ إنه مرتبط بقدرة «المنظور» الأيديولوجى للكاتب على النفاذ إلى حقائق تجربة البشر فى موقف بعينه ، وذلك ما يفعله مشهد خليج بلاسيدو بالقطع . ولم يصل المشهد إلى هذا المستوى من الإتقان لأن المؤلف يمتلك ، مصادفة ، أسلوبا نثريا ممتازا ، بل لأن الموقف التاريخى للمؤلف أتاح له من نفاذ البصيرة ما وصل به إلى إدراك أعمق . قد يكون هذا الإدراك «تقدميا» أو «رجعيا» بالمصطلح السياسى (ومن المؤكد أن كونراد رجعى) ولكن ليست هذه هى القضية ، فأغلب الكتاب العظام المتفق عليهم فى القرن العشرين ، مثل وليم بطلرييتس ، وت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، ود . هـ . لورنس ، رجعيون سياسيا ، بل تعاملوا مع الفاشية . وبدل أن يعتذر النقد الماركسى عن هذه الحقيقة فإنه يفسرها ، فيرى أن الرجعية الراديكالية ـ فى غياب فن ثورى أصيل ـ هى المؤهلة وحدها لأن تنتج أكثر أنواع الأدب أهمية ؛ لأنها تعادى ـ كالماركسية ـ القيم الآفلة فى المجتمع البرجوازى الليبرالى .

٢ - ٣ الأدب والبنية الفوقية :

ومن الخطأ تصور النقد الماركسى كما لو كان يتحرك حركة آلية من «النص» إلى «الأيديولوجيا» إلى «العلاقات الاجتماعية»، ومنها إلى «قوى الإنتاج» . إنه يهتم ـ بالأحرى ـ بوحدة هذه المستويات الاجتماعية ؛ فالأدب جانب من البنية الفوقية ، ولكنه ليس مجرد انعكاس سلبى للأساس الاقتصادى . ولقد أوضح إنجلز هذه االنقطة فى خطابه إلى جوزيف بلوك عام ١٨٩٠ ، حيث يقول :

«طبقا للمفهوم المادى للتاريخ ، فإن العامل الحاسم آخر الأمر فى التاريخ هو الإنتاج وإعادة الإنتاج فى الحياة الحقيقية . ولم أقرر أنا أو ماركس شيئا سوى ذلك . ولذلك ، إذا شوّه البعض ما قلناه زاعما أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد الحاسم ، فإنه يحوّل ما قلناه إلى عبارة بلا معنى ، مجرّدة وغير معقولة . إن الموقف الاقتصادى هو الأساس ، ولكن العناصر المختلفة للبنية الفوقية ـ أى الأشكال السياسية لصراع الطبقات ونتائجه ، والدساتير التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد نجاحها فى معركة ، إلى آخر كل أشكال القانون ، بل كل انعكاسات جوانب الصراع الفعليةفى عقول من يخوضونه : نظريات التشريع والفلسفة والأفكار الدينية ، وتحولها بعد ذلك إلى دوجما ـ كل ذلك يمارس تأثيره فى مجرى الصراع التاريخى ، بل يصبح العامل الحاسم فى تحديد شكل هذا الصراع فى كثير من الحالات».

وما يريده إنجلز ـ فى هذا المقام ـ هو نفى أى علاقة آلية بين «الأساس» و«البنية الفوقية» ، ليؤكد أن عناصر البنية الفوقية تعود ـ دوما ـ لتؤثر فى الأساس الاقتصادى . وقد تنكر النظرية المادية للتاريخ أن الفن بذاته يمكن أن يغيّر مجرى التاريخ ، ولكنها تلح على أنه يمكن أن يكون عنصرا فعالا فى هذا التغيير . ومن المؤكد أن ماركس ـ عندما وصل إلى تأمل العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية ـ اختار الفن بوصفه مثالا على تعقد هذه العلاقة وعدم مباشرتها ، فقال :

«من المعروف أن الفنون فى بعض عصور ازدهارها لا تواكب التطور العام للمجتمع ، ومن ثم لا ترتبط ارتباطا مباشرا بالأساس المادى ، أى بهيكل تنظيمه . وذلك واضح عندما نقارن بين الإغريق والمحدثين أو شكسبير على سبيل المثال ؛ بل من المعروف أن أشكالا معينة من الفن ، كالملحمة مثلا ، لا يمكن إنتاجها الآن فى شكلها الكلاسيكى الذى كانت عليه قديما ؛ فمنذ اللحظة التى تظهر فيها الفنون من حيث هى فنون فإن أشكالا معينة لا تكون ممكنة إلا فى مرحلة باكرة من مراحل التطور الفنى . وإذا كان هذا هو حال العلاقة بين أنواع فنية مختلفة داخل مجال الفن فلن يدهشنا أن يصدق الأمر نفسه على علاقة المجال الفنى كله بالتطور العام للمجتمع . إن الصعوبة تكمن فحسب فى الصياغة العامة لهذه التناقضات ، لكنها تغدو واضحة حقا لوحددنا نوعيتها» .

إن ماركس مهتم ـ هنا ـ بما يسميه «العلاقة غير المتكافئة بين تطور الإنتاج المادى . . والإنتاج الفنى» ، على نحو يؤكد أن أعظم الإنجازات الفنية لا يعتمد ـ بالضرورة ـ على التطور الأرقى لقوى الإنتاج . ومثال الإغريق الذين أنتجوا فنا عظيما فى مجتمع غير متقدم من الناحية الاقتصادية مثال واضح على هذه العلاقة غير المتكافئة . ولكن إذا كانت بعض أشكال الفن الأساسية ، كالملحمة ، لا تكون ممكنة إلا فى مجتمع غير متقدم ، فلماذا -إذن- نظل نستجيب إلى هذه الأشكال ، برغم تباعدنا التاريخى عنها ؟

«ولا تكمن صعوبة الإجابة فى فهم الكيفية التى ارتبط بها الفن والملحمة عند الإغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعى ، بل تكمن الصعوبة فى أن الفن والملحمة الإغريقية لا يزال كلاهما يقدم إلينا متعة فنية ، ويمثلان من بعض الوجوه معيارا ونموذجا لا يضاهى» .

ولقد أثارت الإجابة التى قدّمها ماركس (لتعليل استمرار الفن الإغريقى فى تقديم متعة فنية) جدلا كبيرا ، بل لقد هوّن من شأن هذه

الإجابة معلقون غير متعاطفين فى العالم كله ، على أساس أنها ليست إجابة بل محض سخف وهراء . يقول ماركس :

« إن الإنسان لا يمكن أن يعود ثانية إلى طفولته ، وإن هو عاد إليها كان ذلك بطريقة خرقاء . ولكن ألا يجد الإنسان بهجة فى سذاجة الأطفال ؟ أو ليس يكدح ليعيد إنتاج واقعها فى مرحلة أعلى ؟ أو ليست الصفة الحقة لكل حقبة تنبعث حية فى طبيعة أطفالها ؟ فلماذا — إذن — لا تمارس فينا الطفولة التاريخية للإنسانية — وهى أجمل حقب تاريخها — سحرها الأبدى بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود ؟ وهناك أطفال مشاكسون وأطفال حكماء . وكثير من الشعوب القديمة ينتمى إلى هؤلاء أو أولاء . أما الإغريق فكانوا أطفالا عاديين . ولذلك فإن السحر الذى نجده فى فنهم لا يتناقض مع المرحلة الاجتماعية المتخلفة التى نما فيها هذا الفن ، بل أحرى به أن يكون نتيجة لها ، كما أنه موصول وصلا لا ينفصم بحقيقة أن الأوضاع الاجتماعية الساذجة التى نشأ فيها ، بل التى لا ينشأ إلا فيها ، لا يمكن أن تعود» .

وإذن ، فحبنا لفن الإغريق حنين مؤقت إلى الطفولة ؛ وذلك تبرير ينطوى على نوع من العاطفية الهشّة التى لا علاقة لها بالمادية . ولذلك انقض النقاد المعادون على النص فى فرح غامر . ولكن النص لا يمكن أن يُعالج على هذا النحو الخشن إلا إذا انتزع من سياقه الذى ينتمى إليه ، وهو مسودة مخطوطات ١٨٥٧ ، المعروفة باسم «الأسس» Grundrisse . وإذا عدنا إلى هذا السياق وجدنا المعنى واضحا على الفور . إن ماركس يوضح لنا أن الإغريق كانوا قادرين على إنتاج فن عظيم بسبب الوضع غير المتقدم لمجتمعهم وليس على الرغم منه ؛ ففى المجتمعات القديمة التى لم تمرّ بعد بتجزئة «تقسيم العمل» المعروفة فى الرأسمالية ، بما فيها من سيادة «الكم» على «الكيف» ، والتى نتجت عن إنتاج السلع والتقدم المستمر المحموم لقوى الإنتاج — فى هذه المجتمعات القديمة يمكن أن يتحقق معيار معين ، أو تآلف بين الإنسان والطبيعة ؛ وهو تآلف يعتمد كل الاعتماد على الطبيعة المحدودة لمجتمع الإغريق . إن عالم الإغريق شبه الطفل عالم جذاب لأنه يزدهر داخل حدود ومعايير ، ينتهكها المجتمع البرجوازى انتهاكا وحشيا ، فى سعيه الذى لا ينقطع وراء الإنتاج والاستهلاك . ولابد أن يتحطم المجتمع المحدود للإغريق ، من الناحية التاريخية ، عندما يعجز عن استيعاب قوى الإنتاج . ولكن عندما يتحدث ماركس عن كدح الإنسان «ليعيد إنتاج واقعه فى مرحلة أعلى» فإنه يتحدث حديثا واضحا عن مجتمع المستقبل الشيوعى حيث تتوافر مصادر غير محدودة لخدمة إنسان لا يتوقف تقدمه عند حد .

ولكن يترتب على صياغات ماركس فى «الأسس» سؤالان ، يتصل أولهما بالعلاقة بين الأساس والبنية الفوقية ، ويتصل ثانيهما بعلاقتنا بفن الماضى . لنبدأ بالسؤال الثانى أولا : إذ كيف يحدث أننا نحن المحدثين لا نزال نجد متعة جمالية فى المنتجات الثقافية للماضى الذى يختلف اختلافا كبيرا عن مجتمعاتنا الحاضرة ؟ والإجابة التى يقدمها ماركس لا تختلف عن إجابة السؤال : كيف لا نزال نحن المحدثين نستجيب لمآثر سبارتاكوس مثلا ؟ إننا نستجيب إلى سبارتاكوس أو نحت الإغريق لأن تاريخنا الخاص يصل ما بيننا وبين هذه المجتمعات القديمة ؛ فنحن نجد فيها طورا غير متقدم من أطوار القوى التى تتحكم فينا . يضاف إلى ذلك ، أننا نجد فى هذه المجتمعات صورة غير متطورة «لمعيار» بين الإنسان والطبيعة ، يحطمه المجتمع الرأسمالى بالضرورة ، فى حين يمكن للمجتمع الاشتراكى أن يعيد إنتاجه على مستوى أعلى لا يضاهى . بكلمات أخرى ، علينا أن نفكّر فى «التاريخ» على أنه شىء أوسع من تاريخنا المعاصر . إن سؤالنا عن الكيفية التى يرتبط بها شارلز ديكنز بالتاريخ ليس مجرد سؤال عن الكيفية التى تربطه بإنجلترا فى العصر الفيكتورى فحسب ؛ لأن هذا العصر نفسه كان نتاجا لتاريخ طويل يتضمن رجالا من أمثال شكسبير وميلتون . وإنها لنظرة ضيقة غريبة تلك التى تحدّد التاريخ على أنه «اللحظة المعاصرة» فحسب ، محيلة ما سوى ذلك إلى شىء «كونى» . ويوحى إلينا برخت بإحدى الإجابات عن مشكلة الماضى والحاضر عندما يقول :

«إننا نحتاج إلى أن نطور الحس التاريخى ونحوّله . . . إلى متعة حسية حقيقية ؛ إذ عندما تعرض مسارحنا مسرحيات عن عصور أخرى فإنها تميل إلى إزالة ما بيننا وبين تلك العصور من تباعد ، فتملأ الفجوة وتعلّق على الاختلاف . ولكن ما الذى يحدث بعد استمتاعنا بالمقارنات والبعد والخلاف ؟ أليس هو استمتاعنا بما هو خاص بنا وقريب جدا إلى نفوسنا فى الوقت نفسه ؟» .

أما المشكلة الأخرى التى تطرحها «الأسس» فهى العلاقة بين الأساس والبنية الفوقية . وماركس واضح فى أن هذين الجانبين من المجتمع لا يشكلان علاقة متماثلة ، يتراقص فيها الأساس والبنية الفوقية فى سيمترية بطيئة يدا فى يد عبر التاريخ . إن كل عنصر من عناصر البنية الفوقية — الفن والقانون والسياسة والدين — له إيقاعه الخاص فى التقدم ، كما أن التطور الداخلى الخاص بكل عنصر لا يمكن اختزاله فى مجرد التعبير عن الصراع الطبقى أو الحالة الاقتصادية . « إن للفن درجة عالية من الاستقلال» ، فيما يقول تروتسكى ، كما أنه لا يرتبط ارتباطا بسيطا بنمط الإنتاج . ومع ذلك تزعم الماركسية أن الفن — فى التحليل النهائى — مشروط بنمط الإنتاج . فكيف يمكن أن نفسر هذا التعارض الظاهر ؟

لنأخذ مثالا أدبيا ملموسا . وهناك مثال «ماركسى فج» فيما قيل من أن قصيدة «الأرض الخراب» لإليوت ، قد تحددت تحددا مباشرا بفعل العوامل الأيديولوجية والاقتصادية ، أى بفعل الخواء الروحى والإنهاك الأيديولوجى للبرجوازية اللذين نبعا من أزمة الاستعمار الإمبريالى ، التى عرفت باسم الحرب العالمية الأولى » . وذلك نهج يعنى شرح القصيدة بوصفها انعكاسا مباشرا لهذه الأوضاع . ولكن مثل هذا النهج يخفق فى أن يدخل فى الاعتبار السلسلة الكاملة من «المستويات» التى «تتوسط» بين النص نفسه والاقتصاد الرأسمالى ؛ إذ إنه نهج أو مدخل لا يقول شيئا — مثلا — عن الموقف الاجتماعى لإليوت نفسه — كاتب يحيا علاقة ملتبسة بالمجتمع الإنجليزى ، من

حيث هو أرستقراطى أمريكى مغترب ، أصبح كاتب المدينة المبجل ، ومع ذلك يتحد اتحادا عميقا بالتقاليد الرجعية وليس بعناصر البرجوازية التجارية فى الأيديولوجيا الإنجليزية . كما أن هذا النهج لا يقول لنا شيئا عن أشكال الأيديولوجيا العامة — لا شىء عن بنيتها ومحتواها ، وتعقدها الداخلى ، وكيف يتخلق هذا كله بواسطة العلاقات الطبقية البالغة التعقيد للمجتمع الإنجليزى فى ذلك الوقت ، ولا يقول هذا النهج شيئا — بالمثل — عن الشكل واللغة فى «الأرض الخراب» ؛ أعنى بذلك السبب الذى جعل من إليوت — برغم رجعيته السياسية المتطرفة — شاعرا طليعيا يختار بعض التقنيات التجريبية «التقدمية» المتاحة له فى تاريخ الأشكال الأدبية . وكما لا يقول هذا النهج شيئا عن الأساس الأيديولوجى الذى اختار به إليوت هذه التقنيات ، لا نتعلم من هذا النهج شيئا عن الأوضاع الاجتماعية التى أدّت فى ذلك الوقت إلى ازدهار بعض أشكال من «نزعة روحانية» (جانبها الأول مسيحى ، وجانبها الثانى بوذى) انجذبت إليها القصيدة . ولا نتعلم شيئا عن الدور الذى لعبه نوع معين من الأنثروبولوجيا (يمثله جيمس فريزر) والفلسفة البرجوازية (مثالية ف . هـ . برادلى) استخدمته القصيدة فى الصياغة الأيديولوجية للحقبة . ونظل جاهلين بوضع إليوت الاجتماعى من حيث هو فنان ، ومن حيث هو واحد من صفوة هائلة المعرفة ، واعية بذاتها ، تجريبية ، ذات طرز معينة من النشر متاحة لها (المطبعة الصغيرة والمجلات المحدودة) ، بل لا نتعلم شيئا عن نوع المتلقى الذى تلمح إليه القصيدة وتأثير ذلك على أساليبها وصورها البلاغية ، ونظل جاهلين بالعلاقة بين القصيدة والنظرية الجمالية المرتبطة بها ، ومن ثم بالدور الذى تلعبه النظرية الجمالية فى أيديولوجيات ذلك الوقت ، وكيف شكلت القصيدة نفسها .

إن أى فهم كامل لقصيدة «الأرض الخراب» يحتاج إلى أن يدخل فى الاعتبار هذه العوامل (وغيرها) ؛ فالأمر ليس اختزال القصيدة إلى حالة من حالات الرأسمالية المعاصرة ، وليس تقديم تعقيدات منمقة عن الرأسمالية ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فإن كل العناصر التى أحصيتها (وضع المؤلف الطبقى ؛ الأشكال الأيديولوجية وعلاقتها بالأشكال الأدبية ؛ النزعة الروحانية ، والفلسفة ، تقنيات الإنتاج الأدبى ، النظرية الجمالية) كلها وثيق الصلة بنموذج الأساس/البنية الفوقية . وما يبحث عنه الناقد الماركسى هو التواشج الفريد لهذه العناصر التى نعرفها باسم «الأرض الخراب»[٢] . ولا يمكن أن يندمج أى واحد من هذه العناصر فى غيره اندماجا تاما ، إذ إن كل عنصر له استقلاله النسبى . ومن الممكن — قطعا — شرح «الأرض الخراب» بوصفها قصيدة تنبع من أزمة الأيديولوجيا البرجوازية ، ولكن القصيدة لا تنطوى على صلة مباشرة بهذه الأزمة أو بالأوضاع السياسية التى أنتجتها . (إنها لا تطرح نفسها من حيث هى قصيدة بوصفها نتاجا لأزمة أيديولوجية خاصة ؛ فلو فعلت ذلك لم تعد قصيدة بأى حال ؛ فما تحتاج إليه القصيدة هو أن تترجم هذه الأزمة إلى صور «شاملة» ، وذلك لتدرك الأزمة نفسها بوصفها جانبا من وضع إنسانى ثابت ، يشترك فى معاناته المصريون القدماء والإنسان الحديث على السواء) . وإذن فعلاقة «الأرض الخراب» بالتاريخ الفعلى لزمنها هى علاقة توسط رفيع ، وهى فى ذلك تشبه كل أعمال الفن .

٢ - ٤ الأدب والأيديولوجيا :

لقد لاحظ فردريك إنجلز — فى دراسته عن «لودفيج فويرباخ ونهاية الفلسفة الألمانية الكلاسيكية» (١٨٨٨) — أن الفن أكثر غنى وصعوبة من النظرية السياسية والاقتصادية ؛ لأنه أقل منها أيديولوجية . ومن المهم أن ندرك — فى هذا السياق — المعنى المحدد للأيديولوجيا فى الماركسية ؛ إذ ليست الأيديولوجيا مجرد جماع من التعاليم النظرية فى المقام الأول . إنها تشير إلى الطريقة التى يعيش بها البشر أدوارهم فى المجتمع الطبقى ، أى تشير إلى القيم والأفكار والصور التى تقيّدهم بوظائفهم الاجتماعية ، فتمنعهم من المعرفة الصحيحة بالمجتمع فى مجموعه . وبهذا المعنى فإن قصيدة «الأرض الخراب» قصيدة أيديولوجية ، من حيث إنها تُظهر فهم إنسان لتجربته بطرائق تحجب فهمه الصحيح لمجتمعه ؛ فهى طرائق زائفة . والفن كله ينبع من تصور أيديولوجى عن العالم ، بل لا يمكن أن يوجد عمل فنى يخلو تماما من مضمون أيديولوجى ، فيما يقول بليخانوف . ولكن ملاحظة إنجلز توحى بأن العلاقة بين الفن والأيديولوجيا أكثر تعقيدا من علاقة القانون والنظرية السياسية التى تجسد اهتمامات الطبقة الحاكمة أو مصالحها على نحو صريح . وإذن ، فما علاقة الفن بالأيديولوجيا ؟

ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة . إن وضعين متعارضين تماما ممكنان فى هذا السياق . أما الوضع الأول فيرى ممثلوه أن الأدب أيديولوجيا فى شكل فنى معيّن ؛ أى أن الأعمال الأدبية ليست سوى تعبير عن أيديولوجيات عصرها ؛ فهى — بهذا الفهم — أسيرة «وعى زائف» ، غير قادر على تجاوز ما هو عليه ليصل إلى الحقيقة . وذلك وضع يميز أكثر «النقد الفجّ» فى الماركسية ؛ أعنى ذلك النقد الذى يميل إلى النظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسا لأيديولوجيات سائدة . وهو وضع أعجز (بحكم ما هو عليه) من أن يشرح السبب الذى يجعل أغلب الأدب يتحدى بحق الفرضيات الأيديولوجية فى زمانه . أما الوضع المناقض فهو ذلك الذى يلح ممثلوه على أن الأدب يتحدى الأيديولوجيا التى يواجهها ، جاعلين من هذا التحدى جانبا من تعريف الأدب نفسه . وكما يذهب إرنست فيشر فى كتابه المهم «الفن ضد الأيديولوجيا» (١٩٦٩) ، فإن الفن الأصيل يتجاوز دائما الحدود الأيديولوجية لزمنه ، مقدما إلينا إدراكا عميقا للعلاقات التى تحجبها الأيديولوجيا عن النظر .

ويبدو لى أن كلا هذين الوضعين بالغ التبسيط . وهناك توصيف أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا (ولكنه لم يتكامل بعد) يطرحه المفكر الماركسى الفرنسى لوى ألتوسير ، الذى يذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى أيديولوجيا . إن له — بالأحرى — علاقة خاصة بها ؛ فالأيديولوجيا تشير إلى الطرائق التخيلية التى يعايشُ بها البشر عالمهم الفعلى الذى هو من نوع التجربة التى يتيحها لنا الأدب ، أعنى التجربة التى قد نعيشها فى أوضاع خاصة ، وليس التحليل التصورى لهذه الأوضاع . وعلى كل ، فإن الأدب يقوم بما هو أكثر من الانعكاس السلبى لهذه التجربة . إنه يبدأ من داخل الأيديولوجيا ، ولكنه يسعى إلى أن يبتعد بنفسه عنها ، إلى النقطة التى تتيح لنا «أن نشعر» بالأيديولوجيا التى نبع منها و«ندركها» . وعندما يقوم الفن بذلك ، فإنه لا يمكّننا من «تعرف» الحقيقة التى تحجبها الأيديولوجيا ؛ لأن «المعرفة» بمعناها المحدد عند ألتوسير هى المعرفة **العلمية** ، أى نوع

المعرفة التى يتيحها لنا ماركس عن الرأسمالية فى كتابه «رأس المال» ، وليس ديكنز فى قصته «الأوقات الصعبة» . ولكن ذلك لا يعنى أن الخلاف بين الفن والعلم يرجع إلى تعامل كل منهما مع موضوعات مختلفة . إنهما يتعاملان مع الموضوعات نفسها ولكن بطرائق مختلفة فحسب ؛ فالعلم يزودنا بالمعرفة التصورية النظرية عن هذا الموقف ، فى مقابل الفن الذى يقدم إلينا تجربة هذا الموقف التى ترادف الأيديولوجيا . على أن الفن ــ بعمله هذا ــ يتيح لنا «رؤية» طبيعة تلك الأيديولوجيا ، فيتحرك بنا صوب الفهم الكامل لها ، على نحو يدنو بنا من المعرفة العلمية .

أما الكيفية التى يمكن بها للفن أن يقوم بذلك فقد أوضحها بشكل أشمل واحد من أقران ألتوسير هو بيير ماشرى فى كتابه « نحو نظرية فى إنتاج الأدب » (١٩٦٦) . ويميّز ماشرى ـ فى هذا الكتاب ـ بين ما يسميه « الوهم » illusion (ويعنى الأيديولوجيا أساسا) و « القص » fic-tion . أما الوهم (أو التجربة الأيديولوجية العادية للبشر) فهو المادة التى يعمل فيها الكاتب ، ولكنه ــ بعمله فيها ــ يحوّلها إلى شىء مختلف ، يمنحها شكلا وبنية متميّزة . وعندما يمنح الفن الأيديولوجيا شكلا محدّدا ، ويثبتها داخل حدود قصِّية ، فإنه يتمكن من التباعد عنها ، ويكشف لنا عن حدودها ، فيسهم فى تحريرنا من أسر وهمها .

وقد نجد فى ملاحظات كل من ألتوسير وماشرى حول النقاط الحاسمة غموضا وإبهاما ، ولكن العلاقة التى يتصورها كلاهما بين الأدب والأيديولوجيا علاقة عميقة فى إيحائها ؛ فليست الأيديونوجيا عند كلا الاثنين جسما هلاميا من الصور والأفكار الحائمة ، بل هى كيان له تماسكه البنيوى الخاص فى كل مجتمع من المجتمعات . وما دامت الأيديولوجيا تنطوى على هذا التماسك فإنها يمكن أن تكون موضوعا للتحليل العلمى . وما دامت النصوص الأدبية تنتمى إلى الأيديولوجيا فإنها يمكن أن تصبح موضوعا لهذا التحليل العلمى بالمثل . وهكذا ، يسعى النقد العلمى إلى شرح العمل الأدبى على أساس من بنيته الأيديولوجية التى هو جزء منها ، والتى تحوّلت معالمها إليه بوصفه فنا له خصوصيته النوعية . ومعنى ذلك أن النقد العلمى يبحث عن المبادىء التى تربط العمل الأدبى بالأيديولوجيا وتباعده عنها فى آن واحد . وأرقى النقد الماركسى يفعل ذلك بالقطع . وكانت نقطة البدء التى انطلق منها ماشرى هى تحليل لينين الثاقب لتولستوى . ولكن الانطلاق من هذا البدء يعنى إدراك العمل الأدبى بوصفه بنية شكلية ، وذلك هو الجانب الذى نتوقف عنده الآن .

٣ ــ الشكل والمضمون

٣ ــ ١ التاريخ والشكل :

قال الناقد الماركسى المجرى جورجى لوكاش ـ فى مقال مبكر عن « تطور الدراما الحديثة » (١٩٠٩) ـ « إن الشكل هو العنصر الاجتماعى الحقيقى فى الأدب » . وذلك قول لا يُتوقع من النقد الماركسى عادة ؛ فقد كان هذا النقد معارضا تقليديا لكل أنواع الشكلية فى الأدب ؛ يهاجم التركيز على خصائص التقنية الخالصة التى تسلب الأدب أهميته التاريخية ، وتحوله إلى مجرد لعبة جمالية ، كما لاحظ هذا النقد ـ أيضا ـ العلاقة بين مثل هذه التكنوقراطية النقدية وسلوك المجتمعات الرأسمالية المتقدمة . ولكن النقد الماركسى ـ من ناحية أخرى ـ لم يبذل جهده الكافى لمعالجة قضية الشكل فى الفن ، بل حصر أغلب جهده فى المتابعة المضنية للمضمون السياسى ؛ ذلك على الرغم من أن ماركس نفسه قد آمن بضرورة وحدة الشكل والمضمون ، وأحرق قصائده الغنائية الأولى لفرط عاطفية مشاعرها ، بالقدر نفسه الذى جعله حذرا إزاء أى كتابة تفرط فى الشكلية ؛ فقد ذُهب ــ فى مقالة باكرة نشرها عن أغنيات عمال النسيج فى سيليزيا ـ إلى أن المعالجة الأسلوبية الخالصة فى هذه الأغانى انتهت إلى « مضمون مشوّه » ، وسم الشكل الأدبى نفسه بالفجاجة . ويمثل هذا الفهم أظهر ماركس إدراكه الجدلى للعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، فكان الشكل ــ عنده ــ نتاج المضمون الذى يعود فيتبادل معه التأثر والتأثير. ويمكن لنا الإفادة من تعليقه الباكر ــ فى « صحيفة الراين » ــ ونعده جانبا من نظراته الجمالية ، خصوصا عندما يقول : « ليس للشكل أى قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون » .

ولقد كان ماركس مخلصا للتقاليد الهيجلية التى ورثها عن هيجل فيما يتصل بتأكيد وحدة الشكل والمضمون ؛ فقد ذهب هيجل ـ فى « فلسفة الفن الجميل » (١٨٣٥) ــ إلى أن « كل مضمون يحدد شكلا مناسبا له » . ثم يمضى قائلا : «وعيب الشكل ينشأ عن عيب المضمون» . ومن المؤكد أن هيجل تصور تاريخ الفن على أساس من العلاقات المتباينة بين الشكل والمضمون ؛ فتاريخ الفن يجلى ــ عنده ــ مراحل مختلفة من تطور ما يسميه « روح العالم » ، أو « الفكرة » ، أو « المطلق » ؛ فهذه كلها بمثابة « المضمون » الذى يكدح دوما ليتحقق على أتم وجه فى شكل فنى . ولكن روح العالم لم يتحقق التحقق الشكلى الكامل فى المراحل الباكرة من التطور التاريخى ، ولذلك يتكشف النحت القديم عن الدرجة التى أثقلت بها وفرة الحسى المادى على الروح وعاقت تحققه ، على نحو لم يكن الحسى المادى قادرا معه على التشكل الذى يوافق الغايات الخاصة لهذا الروح . أما الفن الإغريقى فقد وصل فيه هذا التحقق إلى غايته ، وتم التناغم بين الشكل والمضمون ، ومن ثم التآلف بين الروحى والمادى . وهنا ، للحظة قصيرة من تاريخ العالم ، تحقق « المضمون » التحقق المادى الكامل . أما فى العالم الحديث فقد اختل الأمر ، خصوصا فى الرومانتيكية ؛ إذ قهر الروحى كل ما هو حسى واستوعبه ، وهيمن المضمون على الشكل ، فتراجعت الأشكال المادية ، مفسحة السبيل أمام أرقى تطور للروح الذى تجاوز ــ مثل قوى الإنتاج عند ماركس ــ حدود القوالب الكلاسيكية التى احتوته من قبل .

ولكن من الخطأ تصور أن ماركس يتبنى علم الجمال الهيجلى جملةً ؛ فعلم الجمال الهيجلى علم جمال مثالى ينحو إلى التبسيط ، ويتسم بمحدودية أبعاده الجدلية . ولذلك رفض ماركس كثيرا من المقولات البارزة عند هيجل ، وإن شاركه التسليم بأن الشكل ليس مجرد خاصية فردية قاصرة على فنان مفرد . إن الأشكال تتحدد تاريخيا بنوع المضمون الذى تجسّده أو تحققه . وهذا ما يجعلها تتغير وتتحول بل تنحل وتثوّر ، عندما يتغير المضمون نفسه . والمضمون ــ بهذا المعنى ـ سابق على الشكل عند ماركس . وإذا كان تغير « المضمون المادى للمجتمع » ، اى نمط إنتاجه ، هو الذى يحدد شكل بنيته الفوقية ، فإن المضمون فى الفن هو الذى يحدّد الشكل ويسبقه ؛ فالشكل نفسه

« ليس سوى ما ينتجه المضمون فى مجال البنية الفوقية » ، كما لاحظ فردريك جيمسون فى كتابه « الماركسية والشكل » (١٩٧١) . أما أولئك الذين يسارعون إلى القول بأن المضمون والشكل لاينفصلان بحال ، ويؤكدون زيف التمييز بينهما ، فيمكن أن نسلم لهم بصحة ما يقولونه على مستوى التطبيق فحسب . وقد التفت هيجل نفسه إلى ما يؤكدونه عندما قال : « ليس المضمون سوى تحول الشكل إلى مضمون ، كما أن الشكل ليس سوى تحوّل المضمون إلى شكل » . ولكن إذا لم يكن الشكل منفصلا عن المضمون على مستوى التطبيق فإنه يتميز عنه نظريا على الأقل ، ومن ثم يمكن لنا أن نتحدث عن العلاقة المتباينة بين الاثنين .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه العلاقة مسألة دقيقة يصعب على المرء تناولها ؛ فالنقد الماركسى ينظر إلى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجدلى ، ومع ذلك يؤكد هذا النقد ــ فى النهاية ــ أولوية المضمون وغلبته فى تحديد الشكل . ويطرح رالف فوكس هذه القضية على نحو سليم ــ برغم ما فيه من التواء ــ بقوله فى كتابه « الرواية والناس » (١٩٣٧) :

« إن الشكل الناتج عن المضمون متطابق معه ، فهما شىء واحد . كما أن الشكل ــ بدوره ــ برغم أن الأولوية فى جانب المضمون ــ يؤثر فيه ، دون أن يكون سلبيا بحال » .

هذا الفهم الجدلى للعلاقة بين الشكل والمضمون يتصدى لمواجهة موقفين متعارضين . أولهما موقف المدرسة الشكلية (ويمثلها الشكليون الروس فى العشرينيات) التى جعلت المضمون مجرد وظيفة للشكل ، ورأت أن القصيدة لاتختار المضمون إلا لمجرد تدعيم وسائلها فى التقنية . كما يواجه هذا الفهم موقف الماركسية الفجّة ، التى جعلت الشكل الفنى مجرد وسيلة خارجية مفروضة على المضمون المتوتر القلق للتاريخ نفسه . ويمكن أن نجد مثل هذا الموقف الأخير فى كتاب كريستوفر كودويل « دراسات فى ثقافة تموت » (١٩٣٨) ، ففى هذا الكتاب ، يميّز كودويل بين ما يسميه « الوجود الاجتماعى » ــ أى المادة الحيوينة الفطرية للتجربة الإنسانية ــ وأشكال الوعى الاجتماعى[٣] . وتنشأ الثورة ــ فيما يرى كودويل ــ عندما تتحجر هذه الأشكال فتصبح بالية مبتذلة ، فيتفجر « الوجود الاجتماعى » فى طوفان هيولى قاهر يحطم هذه الأشكال تحطيما . بعبارة أخرى ، كان كودويل يفكر فى الوجود الاجتماعى (المضمون) بوصفه شيئا لا شكل له بالضرورة ، كما كان يفكر فى الأشكال بوصفها وسائل مفروضة بالضرورة . وذلك نوع من التفكير يفتقد الإدراك الجدلى لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون . وما لم يَرَه كودويل هو أن « الشكل » لا يتعامل مع « المضمون » من حيث هو مادة خام ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فالمضمون (سواء كان اجتماعيا أو أدبيا) عناصر مشكلة حقا ، لها بنيتها الدالة فى الفكر الماركسى . أما نظرة كودويل فهى لا تختلف عن النظرة البرجوازية العادية فى هذا الجانب ؛ بل إنه لايطرح سوى مجرد تنويع على هذه النظرة التى رأت أن الفن « ينظم هيولى الواقع » (ترى ما الدلالة الأيديولوجية للنظر إلى الواقع بوصفه هيولى ؟) . والفكر الماركسى نقيض لهذه النظرة ؛ ولذلك نرى فردريك جيمسون يتحدث عن « المنطق الداخلى للمضمون » ، ذلك المنطق الذى تنتج عنه الأشكال الاجتماعية أو الأدبية .

ولم يكن من الغريب أن يقع أغلب النقاد الماركسيين الإنجليز فى الثلاثينيات فى خطأ « الماركسية الفجة » ، نتيجة ما تبنوه من نظرة ضيقة إلى العلاقة بين الشكل والمضمون ، فشنوا الحملة تلو الحملة على الأعمال الأدبية ، لما تحمله من مضامين أيديولوجية ، وربطوا ربطا مباشرا بين المضامين وأوجه الصراع الطبقى أو الاقتصادى . ولقد تصدى لوكاش لمثل هذه النظرة الضيقة ، وحذّر من خطرها فى تأكيده أن الأشكال نفسها هى الحوامل الفعلية للأيديولوجيا فى الفن ، وليس المضمون المجرد للعمل الأدبى ؛ فنحن لا نرى أثر التاريخ فى العمل الأدبى إلا من حيث كونه عملا أدبيا على وجه التحديد ، وليس بوصفه نوعا أرقى من أنواع التوثيق الاجتماعى .

٣ ــ ٢ الشكل والأيديولوجيا

ولكن ماذا يعنى القول بأن الشكل له طابع أيديولوجى ؟ يقول ليون تروتسكى فى تعليق موح فى كتابه « الأدب والثورة » :

« إن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلا هو أن الشكل الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسى جماعى له ــ شأن أى شىء آخر ــ . جذوره الاجتماعية » .

ومعنى ذلك أن التطورات المهمة فى الشكل الأدبى تنتج عن تغيرات مهمة فى الأيديولوجيا ، وتجسّد طرائق جديدة فى إدراك الواقع الاجتماعى (كما سنرى فيما بعد) ، وعلاقات جديدة بين الفنان والمتلقى . ويتضح ذلك إذا نظرنا إلى أمثلة محددة ، من مثل نشأة الرواية فى إنجلترا فى القرن الثامن عشر ؛ فالرواية كشفت بشكلها ذاته عن وضع متغير من الشواغل الأيديولوجية ، فيما يقول إيان وات . وإذا تجاوزنا النظر إلى مضمون أى رواية من روايات هذه الحقبة وجدنا أن روايات الحقبة كلها تشترك فى مجموعة من الأبنية الشكلية ، وافقت المتغيرات التالية : تحوّل مركز الاهتمام عن الرومانتيكى وما فوق الطبيعى إلى الجوانب النفسية الفردية والتجربة العادية ؛ وبروز مفهوم الشخصية الواقعية التى تشبه الشخصية الموجودة فى الحياة ؛ وتركيز الاهتمام على تقلب الأحوال المادية للبطل الفرد الذى يتحرك خلال قص ممتد صاعد لا يمكن التنبؤ به .. الخ . هذه الأبنية الشكلية كانت نتاج طبقة برجوازية متزايدة الثقة ، تخطى وعيها حدود الأعراف الأدبية الأرستقراطية القديمة . ويؤكد بليخانوف شيئا مشابها فى دراسته عن « الأدب المسرحى الفرنسى والرسم فى القرن الثامن عشر » ، حين ذهب إلى أن التحول عن المأساة الكلاسيكية إلى الملهاة العاطفية فى فرنسا كان يعكس التحول عن القيم الأرستقراطية إلى القيم البرجوازية . ويمكن أن نضيف إلى هذا المثال ما لاحظه ريموند وليامز عن الانتقال من « الطبيعية » إلى « التعبيرية » فى المسرح الأوربى حوالى منعطف القرن ؛ فقد كان هذا الانتقال دليلا على انهيار أعراف مسرحية بعينها ، وظهور أعراف أخرى جديدة ، تتصل بإدراك جديد للواقع وتستجيب له . وكانت « التعبيرية » ــ فى المسرح ــ تعبيرا عن حاجة ملحة إلى تجاوز المسرح الطبيعى (الذى يقوم على التسليم الضمنى برسوخ عالم البرجوازية العادى) إلى مسرح جديد يكشف عن الخدعة فى ذلك العالم ، ويوهن علاقاته الاجتماعية ، نافذا بواسطة

الرمز والفنطازيا إلى النفوس المتوحدة المنفصمة ، التى تحجبها الألفة . وهكذا ، كان تغير التقاليد المسرحية يشير إلى تحول أعمق فى أيديولوجيا البرجوازية ، عندما بدأت الأفكار الثابتة لمنتصف العصر الفيكتورى عن الفردية والقرابة تتمزق وتنهار ، فى نوع من رد الفعل إزاء أزمات العالم الرأسمالى المتزايدة .

ولست فى حاجة إلى القول بأنه ليست هناك علاقة تماثل بسيط بين تغير الشكل الأدبى وتغير الأيديولوجيا ؛ فإن للشكل الأدبى درجة عالية من الاستقلال ، كما يذكرنا تروتسكى ؛ فهذا الشكل يتطور — جزئيا — بفعل ضرورات داخلية خاصة ، دون أن يهتز فى وجه كل ريح أيديولوجية تهب عليه . وكما يقال فى نظرية الاقتصاد الماركسى من أن كل تشكل اقتصادى جديد يميل إلى الإبقاء على بعض ما يوجد فى أنماط الإنتاج الأقدم ، فإن الأمر لا يختلف كثيرا فى حالة الأشكال الأدبية ، إذ تستمر آثار من الأشكال الأدبية الأقدم داخل الأشكال الأحدث ؛ فالشكل - فيما أرى - بنية مركبة دوما من عناصر ثلاثة على الأقل . إنه يتشكل - فى جانب منه — بواسطة التاريخ الأدبى « المستقل نسبيا » للأشكال ؛ ويتبلور من أبنية أيديولوجية معينة سائدة ، كما رأينا فى حالة الرواية ؛ ويجسّد وضعا معينا من العلاقات بين المؤلف والمتلقى كما سنرى فيما بعد . والوحدة الجدلية بين هذه العناصر هى ما يهتم النقد الماركسى بتحليله . وعندما يختار الكاتب شكلا من الأشكال فإن اختياره يتحدد على أساس أيديولوجى . وقد يجمع الكاتب الأشكال المتاحة لديه من التراث الأدبى ويغيرها ، ولكن الأشكال المتاحة نفسها ، فضلا عن عملية تغييره لها ، ينطوى كلاهما على دلالة أيديولوجية ؛ ذلك لأن اللغة المتاحة أمام الكاتب ، والوسائل التى يجدها بين يديه ، هى معطيات مشبعة حقا بأنماط أيديولوجية من الإدراك ؛ أى مشبعة بطرائق معينة مشفّرة ، مصنفة سلفا ، لتفسير الواقع . والمدى الذى يستطيع الكاتب تغييره من هذه اللغات والطرائق والأساليب ، أو مدى ما يعيد صنعه منها ، يعتمد على شىء يتجاوز عبقريته الشخصية ؛ أى يعتمد على ما إذا كانت الأيديولوجيا نفسها تقبل التغيير أو توجبه ، فى هذه اللحظة أو تلك من لحظات التاريخ .

٣ — ٣ لوكاش والشكل الأدبى

ولقد درس جورجى لوكاش مشكلة الشكل الأدبى دراسة عميقة فى كتاباته[٤] . وقد بدأ هذه الدراسة فى كتابه الباكر « نظرية الرواية » (١٩٢٠) ، الذى كتبه قبل أن يتبنى الماركسية ، وحين كان يتبع نهج هيجل فى النظر إلى الرواية بوصفها « ملحمة البرجوازية » التى تكشف عن ضياع الإنسان وغربته فى المجتمع الحديث ، بخلاف ما كانت تفعل الملحمة القديمة . لقد كان الإنسان فى المجتمع الكلاسيكى الإغريقى مستقرا فى العالم ، يعيش ويتحرك داخل عالم كامل متكامل له معناه الواضح الذى يتناسب ومطالب هذا الإنسان الروحية . وتنشأ الرواية عندما يتحطم هذا التكامل المتناغم بين الإنسان وعالمه ، فتظهر الحاجة إلى قصة يبحث بطلها المغترب فى عالم أوسع من حاجاته أو أضيق منها ، أى يبحث عن عالم آخر أكثر تكاملا ، يتحقق فيه شكل لرغباته . وإزاء هذا الوضع ، يغدو شكل الرواية شكلا يقوم على المفارقة ، بالمعنى الذى تنشغل معه الرواية بالمفارقة اللافتة بين الواقع الملموس والمثال الغائب ؛ فهى « ملحمة عالم تخلى عنه الإله » - فيما يقول لوكاش .

ولقد هجر لوكاش نزعة التشاؤم الكونى هذه عندما أصبح ماركسيا ؛ ولكن كثيرا من أعماله المتأخرة عن الرواية ظلت محتفظة بالأبعاد الهيجلية التى ظهرت فى نظرية الرواية ؛ إذ يذهب لوكاش الماركسى — مؤلف « دراسات فى الواقعية الأوربية » و« الرواية التاريخية » — إلى أن الفنانين العظام هم أولئك الذين يلتقطون المتناغم أو المنسجم فى الحياة ، ليعيدوا خلق الوحدة الشاملة للحياة الإنسانية . وفى مجتمع يزيد فيه الاغتراب الرأسمالى من هوة الانقسام بين العام والخاص ، وبين التصورى والحسى ، وبين الاجتماعى والفردى ، يصل الكاتب العظيم وصلا جدليا بين هذه العناصر المنقسمة ، ويوحّد بينها فى وحدة شاملة مركبة الأبعاد ، فتقدّم قصته صورة مصغّرة من الوحدة الشاملة المركبة للمجتمع . وبمثل ذلك ، يقاوم الفن العظيم اغتراب المجتمع الرأسمالى وتجزّأه ، مقدما صورة ثرية متعددة الجوانب للوحدة الإنسانية الشاملة . ويطلق لوكاش على هذا الفن صفة « الواقعية » ، التى يوسّعها لتشمل الإغريق وشكسبير مثلما تشمل بلزاك وتولستوى ، فتبدو الحقب العظيمة للواقعية — على المستوى التاريخى — متمثلة لدى اليونان وفى عصر النهضة وفى فرنسا فى أوائل القرن التاسع عشر . والعمل الأدبى الواقعى عمل ثرى ، عند لوكاش ، ينطوى على وضع مركّب شامل من العلاقات التى تربط بين الإنسان والطبيعة والتاريخ ، وعلى نحو تقوم معه هذه العلاقات بتجسيد النمطى فى أى مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف عنه . وما يقصده لوكاش من « النمطى » - فى هذا السياق - هو القوى الكامنة فى المجتمع ؛ أى تلك القوى التى تراها الماركسية بمثابة أكثر القوى تقدما وأهمية من الناحية التاريخية ، لأنها تكشف - أى هذه القوى — عن البنية الداخلية الفعالة للمجتمع . ومهمة الكاتب الواقعى هى إبراز الاتجاهات والقوى « النمطية » فى أفراد متعينين وفى أفعال مجسّدة ملموسة . وما من سبيل إلى ذلك أمام الكاتب سوى الوصل بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع ، وتشكيل كل خاصية ملموسة فى الحياة الاجتماعية على أساس من قوة « العالم التاريخى » ، أى على أساس من الحركات المهمة فى التاريخ .

ولكن تظل مفاهيم لوكاش النقدية الأساسية عن « الوحدة الشاملة » و « النمطية » و« العالم التاريخى » مفاهيم أقرب إلى الهيجلية منها إلى الماركسية الخالصة . ولا يهوّن من ذلك حقيقة أن ماركس وإنجلز استخدما فكرة « النمطية » فى كتاباتهما الأدبية ؛ حين لاحظ إنجلز — فى خطاب أرسله إلى لاسال - أن الشخصية الواقعية لابد لها أن تجمع بين الفردى والنمطى ؛ وحين ذهب ماركس وإنجلز معا إلى أن الجمع بين النمطى والفردى هو الإنجاز الأساسى لشكسبير .

وقريب من ذلك ما نجده عند لوكاش ؛ فالشخصية « النمطية » أو « الممثّلة » تجسّد القوى التاريخية دون أن يتقلص ثراؤها الفردى ؛ وعلى الكاتب أن يكون « تقدميا » ليجسّد هذه القوى فى فنه . ولكن كل فن عظيم تقدمىٌّ على المستوى الاجتماعى ؛ لأنه يجسّد - أيا كان الولاء السياسى الواعى للمؤلف (وحالة سكوت وبلزاك حالة كاتبين رجعيين لا مواربة فى رجعيتهما) - قوى العالم التاريخى الفاعلة ، التى

تهيىء للتغير والتقدم فى كل مرحلة من المراحل ؛ فبمثل هذا التجسيد يكشف الفن عن الإمكانات المتوثبة لهذه القوى بكل جوانبها .

أما قدرة الكاتب على القيام بذلك أو عدم القيام به فإنها لاتعتمد ــ عند لوكاش ـ على مجرد مهارة الكاتب الشخصية ، بل على وضع الكاتب داخل التاريخ ؛ لأن كتاب الواقعية العظام لايظهرون إلا فى لحظة تخلّق تاريخى . لقد ظهرت الرواية التاريخية ــ مثلا ــ بوصفها نوعا أدبيا عند نقطة من نقاط التمرد الثورى فى بواكير القرن التاسع عشر ، عندما استطاع الروائيون إدراك حاضرهم الخاص بوصفه تاريخا ؛ أى عندما نظروا إلى التاريخ الماضى بوصفه « ما قبل تاريخ الحاضر » ــ فيما يقول لوكاش . ولذلك استطاع شكسبير وولتر سكوت وتولستوى تقديم فن واقعى لأنهم عاشوا مرحلة ولادة عنيفة لحقبة تاريخية بالدرجة الأولى ؛ وكان همهم الكشف الدرامى عن جوانب الحركة والصراع « النمطية » المتكشفة فى مجتمعاتهم بشكل حيوى ؛ فكان هذا « المضمون » التاريخى هو أساس « الشكل » الذى أنجزه كل منهم . ولذلك يقول لوكاش : « إن ثراء خلق الشخصية وعمقه يعتمد على ثراء العملية الاجتماعية المتكاملة وعمقها » . أما من خَلَفَ هؤلاء الواقعيين من كتاب ـ مثل فلوبير الذى خلف بلزاك ــ فقد تحوّل التاريخ عندهم إلى موضوع جامد ، وأصبح حقيقة خارجية جاهزة ، لم يعد الروائى يتعامل معها أو يتخيلها بوصفها نتاجا فعالا للإنسان . وتمزقت الواقعية عندما تخلت عن الأوضاع التاريخية التى خلقتها ، فانحدرت إلى درك الطبيعية من ناحية ، والشكلية من ناحية ثانية .

ويرجع التحول الحاسم ــ فى هذا الانحدار ــ إلى إخفاق الثورات الأوروبية عام ١٨٤٨ ، من وجهة نظر لوكاش ؛ وهو إخفاق يشير إلى هزيمة البروليتاريا ، ويؤكّد توقف المرحلة البطولية الصاعدة لقوة البرجوازية ، ومن ثم تحولها إلى القيام بدور غير بطولى مهين تحت راية الرأسمالية . وترتب على ذلك أن اختفت المثل الثورية السابقة من الأيديولوجيا البرجوازية ، وتجرد الواقع من تاريخيته ، وتقبلت الأيديولوجيا المتبقية المجتمع بوصفه حقيقة طبيعية . وإذا كان بلزاك يصور المعارك العظيمة الأخيرة لمواجهة التحلل الرأسمالى للإنسان ، فإن من خلفوه لم يفعلوا شيئا سوى صياغة عالم رأسمالى متحلل حقا . ولقد ظهرت الطبيعية نتيجة لذلك ، فكان ما أنتجته من فن تعبيرا عن تلاشى الاتجاه والمعنى فى التاريخ . وينظر لوكاش إلى الطبيعية التى يمثلها إميل زولا بوصفها تشوها للواقعية ؛ تشويها يقوم على مجرد التصوير الفوتغرافى لسطح الظواهر الاجتماعية ، بدل النفاذ إلى جوهرها الدال ؛ وعلى نحو تحل فيه التفاصيل الحرفية محل تصوير الملامح النمطية ، وتتقهقر العلاقات الجدلية بين البشر وعالمهم لتسيطر موضوعات ميتة عارضة ليست وثيقة الصلة بالشخصيات ، وتذعن الشخصية الواقعية « الممثّلة » لعبادة العادى ، ويحتل علم النفس وعلم وظائف الأعضاء مكانة التاريخ ــ العامل الحقيقى الذى يحدّد الفعل الفردى . إن الطبيعية رؤية مغتربة عن الواقع ، يتحول معها الكاتب عن كونه مشاركا فعالا فى التاريخ ليغدو مجرد ملاحظ إكلينيكى . ويستوى عجز الطبيعية عن فهم « النمطى » مع عجزها عن خلق الوحدة الشاملة الدالة بين العناصر ، وعلى نحو تنهار معه الملحمة المتكاملة والأحداث الدرامية التى تصاعدت بها الواقعية فتهوى إلى هوة من الاهتمامات الذاتية الخالصة .

أما الشكلية فإنها تنتج على نحو مخالف ، لكنها تكشف ــ بدورها ــ عن ضياع معنى التاريخ ، وعلى نحو يتجرد معه الإنسان من حسه التاريخى ، كما فى الكتابات المغتربة لكافكا وموزيل وجويس وبيكيت وكامو . وبقدر ما ينفصل الإنسان عن واقعه وعن نفسه ، فى الشكلية ، تتلاشى الشخصيات فتتحول إلى حالات عقلية ، ويُختزل الواقع الموضوعى فى هيولى غير مفهومة . وما يحدث فى الطبيعية يحدث فى الشكلية ، حيث تتحطم الوحدة الجدلية بين العالم الداخلى والعالم الخارجى ، فيغدو الفرد والمجتمع فارغين من المعنى ، ويسيطر على الأفراد يأس واكتئاب لا علاقة لهما بالعلاقات الاجتماعية أو الجوانب الذاتية الأصيلة . ويغدو التاريخ دائرة تبدأ من حيث تنتهى ، كأنه مجرد ديمومة بلا هدف أو غاية . وتفقد الموضوعات دلالتها فتغدو مجرد أحداث عشوائية ، ويتراجع « الرمز » symbol أمام « التمثيل الكنائى » allegory الذى يجافى فكرة المعنى الجوهرى . وإذا كانت الطبيعية نوعا من الموضوعية المجردة فإن الشكلية تجريد ذاتى . وكلاهما انحراف عن الفن الجدلى الأصيل (أى الواقعية) الذى يتوسط الشكل فيه بين الملموس والعام ، وبين الجوهر والوجود ، وبين النمط والفرد .

٣- ٤ جولدمان والبنيوية التوليدية :

يُعدُّ الناقد الرومانى لوسيان جولدمان أهم أتباع لوكاش ، فيما يُسمى المدرسة الهيجلية الجديدة فى النقد الماركسى . ويهتم جولدمان بدراسة بنية النص الأدبى دراسة تكشف عن الدرجة التى يجسّد بها النص بنية الفكر (أو « رؤية العالم ») عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى إليها الكاتب ، وعلى أساس أنه كلما اقترب النص اقترابا دقيقا من التعبير الكامل المتجانس عن رؤية العالم عند طبقة اجتماعية كان أعظم تلاحما فى صفاته الفنية . ولا ينظر جولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هى خلق فردى خالص ، بل من حيث هى خلق يتجاوز الفرد ، وينتج عما يسميه « الأبنية العقلية المتجاوزة الفرد » ، أى الأبنية العقلية لمجموعة اجتماعية . وما يقصد إليه جولدمان بهذه الأبنية العقلية هو بنية الأفكار والمطامح التى تشترك فيها مجموعة اجتماعية ، والتى تصل إلى أرقى تعبير عنها عند الشاعر أو المفكر ، وذلك على أساس ما يراه جولدمان من أن الكتاب الكبار هم الأفراد المتميزون الذين ينقلون فنيا رؤية العالم عند طبقة أو مجموعة ينتمون إليها ، ويصوغونها بطريقة كاشفة (وإن لم تكن واعية بالضرورة) .

ويطلق جولدمان على منهجه النقدى اسم « البنيوية التوليدية » . ومن المهم أن نفهم المقصود بهذين المصطلحين ؛ فالمنهج « بنيوى » لأن اهتمامه ببنية المقولات التى تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها ، وعلى نحو يمكن معه النظر إلى كاتبين مختلفين تماما من حيث الظاهر بوصفهما منتمين إلى بنية عقلية جماعية واحدة . والمنهج « توليدى » لأنه يركز على الكيفية التى تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخى ، أى يركز ــ إذا شئنا الدقة ــ على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التى تولّدها .

وربما كان ما فعله جولدمان مع راسين فى كتابه « الإله الخفى » أكثر النماذج توضيحا لمنهجه النقدى . لقد تكشف له مسرح راسين عن بنية معينة متكررة من المقولات ــ الإله ، والعالم ، والإنسان ــ تتغير

فى مضمونها وعلاقاتها المتبادلة من مسرحية إلى أخرى ، لكنها تكشف عن رؤية خاصة للعالم ، هى رؤية بشر ضائعين فى عالم يخلو من القيمة . ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون هذا العالم بوصفه العالم الوحيد الممكن (لأن الإله غائب عنه) فهم لا يكفون عن الوقوف ضد هذا العالم ، ليبرروا أنفسهم باسم قيمة مطلقة ، تغيب دوما عن الأنظار . ولقد عثر جولدمان على أساس هذه الرؤية فى الحركة الدينية التى عرفتها فرنسا باسم الجنسينية . ويفسّر الجنسينية ــ بدورها ــ بوصفها نتيجة إزاحة مجموعة اجتماعية بعينها ، فى فرنسا فى القرن السابع عشر ، هى مجموعة « نبالة الرداء » من موظفى البلاط الذين اعتمدوا اقتصاديا على الملك ، والذين تضاءلت قوتهم مع تزايد الحكم المطلق له . ويتجلى التعبير عن الموقف المتناقض لهذه الجماعة ، أى الحاجة إلى « التاج » ومعارضته سياسيا فى آن واحد ، فى رفض الجنسينية للعالم ، بل رفضها لأى رغبة فى التغيير التاريخى له . وينطوى هذا الموقف على دلالة « عالم تاريخى » عند جولدمان ؛ لأن نبلاء الرداء كانوا أعضاء جددا فى الطبقة البرجوازية ؛ أعضاء يمثلون إخفاق البرجوازية فى كسر حدة الحكم المطلق للملكية ، وتأسيس أوضاع تساعد التطور الرأسمالى .

وما يبحث عنه جولدمان ــ على هذا النحو ــ هو تجمّاع من العلاقات البنيوية بين النص الأدبى ورؤية العالم والتاريخ نفسه ، ليظهر الكيفية التى يتحول بها الموقف التاريخى لمجموعة أو طبقة اجتماعية إلى بنية عمل أدبى ، عن طريق رؤية العالم عند هذه المجموعة أو الطبقة . ولا يكفى البدء بالنص أو العمل لكى ننطلق منها إلى التاريخ أو العكس ، كى نحقق هذه الغاية ؛ فما يلزمنا هو منهج جدلى يتحرك دوما بين النص ورؤية العالم والتاريخ ، بحيث يكيّف المنهج كل واحد منها مع الآخر ، وينظر إلى كل واحد منها فى ضوء الآخر .

وبرغم تسليمى بأهمية الجهد النقدى الذى بذله جولدمان فإن هناك مجموعة من النواقص تحيط بمنهجه ؛ فمفهومه عن الوعى الاجتماعى ــ مثلا ــ مفهوم هيجلى أكثر منه ماركسى ، أعنى أنه ينظر إلى الوعى الاجتماعى بوصفه تعبيرا مباشرا عن الطبقة الاجتماعية ، وعلى نحو يغدو معه العمل الأدبى تعبيرا مباشرا عن هذا الوعى . والنموذج الذى يطرحه المنهج كله نموذج بالغ السيمترية ، عاجز عن التوفيق بين الصراعات الجدلية والتعقيدات ، وبين التفاوت والانقطاع ، أى بين كل ما يميز علاقة الأدب بالمجتمع . ولذلك ينحدر المنهج ــ فى كتاب جولدمان المتأخر « نحو علم اجتماع الرواية » (١٩٦٤) ــ فيتحول إلى مجرد صياغة آلية لعلاقة البنية الفوقية بالبنية التحتية فى الرواية[٥] .

٣ - ٥ بيير ماشرى والشكل غير المركزى :

لقد ورث لوكاش وجولدمان عن هيجل إيمانها بأن العمل الأدبى لابد أن يشكل وحدة شاملة متكاملة . وهما قريبان جدا ــ فى هذا الجانب ــ من الوضع المتعارف عليه فى النقد غير الماركسى . ومع أن لوكاش ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه وحدة شاملة مبنية أكثر مما ينظر إليه بوصفه كيانا عضويا طبيعيا ، فإن مسحة من التفكير « العضوى » حول موضوع الفن تسم كثيرا من نقده . وعلى أساس من هذه النظرة العضوية ، وغيرها أيضا ، ينطلق هجوم بيير ماشرى الحاد على النقد الأدبى البرجوازى ، وعلى النقد الأدبى الخاص بأتباع الهيجلية الجديدة ؛ إذ يرى ماشرى أن العمل الأدبى لا يرتبط بالأيديولوجيا عن طريق ما يقوله ، بل عن طريق مالا يقوله ؛ فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجيا فى النص الأدبى إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة ؛ أى نشعر بها فى فجوات النص وأبعاده الغائبة . هذه الجوانب الصامتة هى التى يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها « تتكلّم » ؛ فالنص قد يُحرِّم عليه ــ أيديولوجيا ــ قول أشياء معينة . ويجد المؤلف نفسه ــ فى محاولة قص الحقيقة بطريقته الخاصة ــ مضطراً إلى الكشف عن حدود الأيديولوجيا التى يكتب منها ، مضطرا إلى الكشف عن ثغراتها وصوامتها ؛ أى الكشف عما هو غير قابل لأن يقال . ومادام النص يحتوى هذه الثغرات والصوامت فإنه يظل دائما غير متكامل . وبدل أن يكشف عن وحدة شاملة متجانسة كاملة فإنه يكشف عن صراع المعانى وتضاربها فى داخله . ولذلك تكمن دلالة العمل الأدبى فى الخلاف بين معانيه أكثر مما تكمن فى الوحدة بين هذه المعانى . وإذا كان ناقد مثل جولدمان ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه بنية مركزية فليس هناك وجود لمثل هذه البنية عند ماشرى . إن بنية العمل بنية غير مركزية ، لا تعتمد على جوهر أساسى هو بمثابة المركز الثابت ، فليس فى بنية العمل سوى الصراع والمخالفة المستمرة بين المعانى . والعمل الأدبى ــ على هذا النحو ــ « متفرّق » ، « مشتّت » ، « متعدد » ، « غير منتظم » ، إلى آخر كل هذه الصفات التى يستخدمها ماشرى ليعبر بها عن نظرته إلى العمل الأدبى .

ولكن ماشرى لا يعنى ــ بتأكيده أن العمل الأدبى « غير كامل » ــ أن هناك قطعة ضائعة يمكن للناقد أن يضيفها إلى العمل ، بل الأمر على الضد من ذلك ؛ فإن عدم اكتمال العمل يرتد إلى طبيعة العمل الأدبى نفسه ؛ فهذا العمل يرتبط دائما بأيديولوجيا تُصْمِتُهُ فى بعض المواضع . (إن العمل الأدبى ــ إذا شئت ــ كامل فى عدم اكتماله) . وليست مهمة الناقد أن يملأ فراغ العمل أو يضيف إليه ، بل مهمته هى الكشف عن مبدأ الصراع فى معانيه ، وإظهار الكيفية التى ينتج بها هذا الصراع عن علاقة الكاتب بالأيديولوجيا .

ومن الممكن توضيح ما يقوله ماشرى بمثال من رواية « دومبى وولده » ، حيث يستخدم شارلز ديكنز عددا من اللغات المتصارعة فى تصويره الأحداث ، وعلى نحو تظهر معه فى القصة ــ على نحو متبادل ــ اللغة الواقعية واللغة الميلودرامية واللغة الرعوية ولغة المثل والتمثيل . ويصل هذا الصراع بين اللغات إلى ذروته فى الفصل الشهير عن السكة الحديدية ، حيث تتمزق الرواية على نحو غامض بين الاستجابات المتناقضة إلى السكة الحديدية (خوف ، واحتجاج ، واستحسان ، وابتهاج . . الخ) ، عاكسة ذلك فى تضارب من الأساليب والرموز . والأساس الأيديولوجى لهذا الغموض هو توزع الرواية بين الإعجاب البرجوازى التقليدى بالتقدم الصناعى وقلق البرجوازية الصغيرة الناتج عن الآثار الحتمية القاهرة لهذا التقدم . ولذلك تتعاطف الرواية مع الشخصيات الهامشية المستنزفة ، التى يلغيها العالم الجديد ــ فى الوقت نفسه ــ الذى يحتفى بالاندفاع اللاهب للرأسمالية الصاعدة ، التى جعلت من هذه الشخصيات كائنات عتيقة مهجورة . ومعنى ذلك أننا عندما نكتشف مبدأ صراع

المعانى فى العمل الأدبى فإننا نحلل بطريقة تلقائية علاقته المعقدة بأيديولوجيا العصر الفيكتورى .

وهناك ــ بالطبع ــ فرق بين الصراع فى المعنى والصراع فى الشكل . وماشرى يقصد أساسا إلى صراع المعنى ، ولكنه يرى أن تضارب الدلالات وثيق الصلة بالشكل الأدبى المتكامل ، وأنه لا يفضى بالضرورة إلى أى تصدع فى الشكل . وفى مناقشتنا اللاحقة لولتر بنيامين وبرتولت برخت ، سنرى كيف وصل الخلاف فى النقد الماركسى إلى مستوى أبعد ، إلى درجة أصبح معها الاختيار المتعمد للأشكال « المفتوحة » بدل « المغلقة » ، وللصراع بدل الحل ، بمثابة نوع من الالتزام السياسى .

٤ - الكاتب والالتزام

٤ - ١ الفن والبروليتاريا :

لا شك أنه حتى أولئك الذين تنقصهم المعرفة الكافية بالنقد الأدبى الماركسى يعلمون أنه نقد يدعو الكتاب إلى الالتزام بقضية البروليتاريا فى الفن ؛ فصورة النقد الماركسى قد تشكلت فى ذهن الشخص العادى مرتبطة بالأحداث الأدبية التى حدثت فى الحقبة التى نعرفها باسم الستالينية . لقد تأسست « جماعة الثقافة البروليتارية » فى روسيا بعد الثورة ، بقصد خلق ثقافة بروليتارية خالصة ، نقية من شوائب البرجوازية (كانت هذه الجماعة « معملا للأيديولوجيا البروليتارية الخالصة » كما أسماها زعيمها جدانوف) . ودعا الشاعر المستقبلى ماياكوفسكى إلى تدمير كل ما يتصل بفن الماضى ، ملخصا دعوته فى شعار « أحرقوا رافاييل » . واتخذت اللجنة المركزية للحزب البلشفى ــ عام ١٩٢٨ ــ قرارا مؤداه أن الأدب لابد أن يعمل فى خدمة مصالح الحزب . وأرسل الحزب الكتاب لزيارة مواقع التشييد والبناء ليكتبوا روايات تمجّد إدارة الآلات . ووصل ذلك كله إلى ذروته فى مؤتمر الكتّاب السوفيت عام ١٩٣٤ ، عندما تبنى المؤتمرون رسميا نظرية « الواقعية الاشتراكية » التى صاغها ستالين وجوركى صياغة غير متقنة ، وأعلنها سفاح الثقافة الستالينى جدانوف . وقد أكّدت هذه النظرية أن واجب الكاتب هو « تقديم تصوير تاريخى أمين ملموس للواقع فى تطوره الثورى » ، مع إبراز « مشكلة التحول الأيديولوجى ، وتعليم العمال كيفية تشرب روح الاشتراكية » . وكان على الأدب أن يغدو منحازا ، « ذا عقلية حزبية » ، متفائلا وبطوليا ؛ كما كان عليه أن يكون مشربا بـ « رومانسية ثورية » ، تصور الأبطال السوفيت وترهص بالمستقبل . وبعد أن استمع المؤتمر نفسه إلى مكسيم جوركى ذات مرة يدافع دفاعا قويا عن حرية الكاتب ، أصبح جوركى تابعا مخلصا للستالينية ، يعلن انتهاء دور البرجوازية فى أدب العالم ، وانحطاط الثقافة العالمية منذ عصر النهضة . وقيل ما يشبه ذلك فى بحث كتبه راديك بعنوان « جيمس جويس أم الواقعية الاشتراكية ؟ » ، حيث وُصِفَتْ رواية جويس « يولسيز » بأنها « كومة من الروث تعج بالديدان » ، وأدان البحث الرواية (أحداثها عام ١٩٠٤) لأنها لم تشر إلى انتفاضة عيد الفصح فى أيرلندا (١٩١٦) .

وليس هنا مجال الإفاضة فى سرد فاتر يقصّ كيف انتهى الأمر بالثورة البلشفية فى عهد ستالين إلى خسارة فادحة ، كانت بمثابة أعنف اعتداء شهده التاريخ الحديث على الثقافة الفنية ، وهو اعتداء تم على مستوى النظرية والتطبيق باسم التحرر الاشتراكى ؛ ولكن عرضا موجزا لما حدث يكفى لتصوير الأمر . لقد كانت رقابة الحزب البلشفى على الثقافة الفنية رقابة هينة منذ ثورة ١٩١٧ إلى سنة ١٩٢٨ ، وهى السنة التى بدأ فيها تنفيذ الخطة الخمسية الأولى . وازدهرت عدة تنظيمات ثقافية مستقلة نسبياً ، جنبا إلى جنب مع دور نشر مستقلة عن الحزب . وعكست الحرية الثقافية النسبية لهذه الحقبة (بحركاتها الفنية المتشابكة التى تمثلت فى المستقبلية والشكلية والتصويرية والتشييدية . . الخ) ــ الحرية النسبية لما سمى بالخطة الاقتصادية الجديدة فى هذه السنوات . وفى عام ١٩٢٥ ، أصدر الحزب أول بيان له عن الأدب . وكان البيان تعبيرا عن موقف واضح الحياد من الجماعات المتنافسة ؛ فلم يكن هناك إلزام باتجاه معين ، ولم تكن الرقابة حادة . وشجع لونتشارسكى (أول وزير بلشفى للثقافة) كل أشكال الفن ما ظلت لا تنطوى على عداء مباشر للثورة ، ذلك على الرغم من تعاطفه الملحوظ مع أهداف جماعة الثقافة البروليتارية . أما هذه الجماعة فقد نظرت إلى الفن بوصفه سلاحا طبقيا ، ورفضت الثقافة البرجوازية رفضا قاطعا ، مستندة فى ذلك إلى ضعف الثقافة البروليتارية بالقياس إلى الثقافة البرجوازية . وسعت الجماعة إلى تطوير فن بروليتارى متميز ، يمكن أن يوجّه مشاعر الطبقة العاملة وأفكارها إلى الأهداف الجماعية ، فيصرفها عن الأهداف الفردية .

واستمرت دوجماطية جماعة الثقافة البروليتارية فى أواخر العشرينيات من خلال جمعية « كل كتاب البروليتاريا الروس » ، التى تحددت وظيفتها فى استيعاب كل التنظيمات الثقافية المغايرة ، والتخلص من الاتجاهات الليبرالية فى الثقافة (خصوصا اتجاه تروتسكى) ، وتمهيد الطريق أمام الواقعية الاشتراكية . ولكن هذه الدوجماطية لم تكن كافية من وجهة نظر التشدد الستالينى ؛ لأنها كانت مفرطة فى الانتقاد إفراطها فى المجاملة والنزعات الفردية . يضاف إلى ذلك أنها اغتربت بالمتعاطفين مع الحزب فى وقت غير مناسب . وعندما انتقل ستالين من مرحلة « البروليتاريا » إلى مرحلة « الأيديولوجيا الوطنية » التى تتحالف مع كل العناصر التقدمية ، ارتاب فى الحماسة البروليتارية لجمعية « كل كتاب البروليتاريا الروس » ، فحل الجمعية عام ١٩٣٢ ، واستبدل بها « اتحاد الكتاب السوفيت » ، الذى أصبح أداة مباشرة لسيطرة ستالين على الثقافة ، خصوصا بعد أن أصبح النشر محظوراً على غير الأعضاء فيه . وأعقب ذلك سلسلة من القرارات الأدبية الخرقاء طوال الأربعينيات وفى أوائل الخمسينيات ، وغرق الأدب نفسه فى هوة التفاؤ ل الساذج والحبكة المتكررة . وانتحر مايا كوفسكى عام ١٩٣٠ . وبعد ذلك بتسع سنوات ، أدين فسيفولد بييرهولد ، المنتج المسرحى التجريبى ، الذى أثّر عمله الرائد فى برخت ، واتهم بالانحطاط لأنه أعلن جهارا « أن هذا الشىء التافه العقيم المسمى بالواقعية الاشتراكية لا علاقة له بالفن » ، بل اعتقل فى اليوم التالى لهذا الإعلان . وسرعان ما مات ، واغتيلت زوجته .

٤ - ٢ لينين وتروتسكى والالتزام .

وعندما أُعلنت نظرية « الواقعية الاشتراكية » فى مؤتمر ١٩٣٤ لجأ جدانوف بطريقة شعائرية إلى سلطة لينين ، ولكن لجوءه كان تشويها ــ فى واقع الأمر ــ لآراء لينين فى الأدب . صحيح أن لينين ــ فيما كتبه

عن « تنظيم الحزب والأدب الحزبى » (١٩٠٥) ــ أنكر على بليخانوف انتقاده لما عدّه بليخانوف من قبيل الدعاية المباشرة فى رواية « الأم » لمكسيم جوركى ، ودعا إلى أدب حزبى طبقى بشكل واضح قائلا : « يجب على الأدب أن يكون ترسا ولولبا فى آلة اشتراكية ديمقراطية واحدة عظيمة » ؛ وذهب إلى أن الحياد مستحيل فى الكتابة ؛ لأن « حرية الكاتب البرجوازى ليست سوى اعتماد مقنّع على حقيبة النقود . . . فليسقط الأدباء اللاحزبيون » ؛ وأكّد أن ما يحتاج إليه الحزب هو « أدب متنوع رحب ، متعدد الأشكال ، يرتبط أوثق الارتباط بحركة الطبقة العاملة » . وقد فسّر بعض النقاد المخالفين هذه الآراء بأن المقصود بها الأدب التخيلى كله ، ولكن لينين لم يقصد بهذه الآراء ــ فى حقيقة الأمر ــ سوى أدب الحزب بمعناه النظرى ؛ إذ كان يفكر فى الكتابات النظرية عندما كتب هذه الملاحظات ، أى فى كتابات المفكرين من أمثال تروتسكى وبليخانوف وبارفوس ، وفى ضرورة التحامهم بأهداف الحزب المحددة . وكان ذلك فى وقت يحتاج فيه الحزب البلشفى إلى انضباط داخلى صارم ، فى مراحله الأولى ، بوصفه تنظيما جماهيريا .

وصحيح أن اهتمامات لينين الأدبية كانت ذات طبيعة محافظة ، تقتصر فى مجملها على الإعجاب بالواقعية ، وتنفر من التجارب المستقبلية أو التعبيرية ، وإن أقرت قيمة الفيلم السينمائى بوصفه أهم شكل فنى من الناحية السياسية . ولكن لينين عموما كان متفتح العقل فى قضايا الثقافة ؛ فقد عارض الدوجماطية الخالصة للفن البروليتارى فى الخطاب الذى وجهه إلى مؤتمر الكتاب البروليتاريين عام ١٩٢٠ ، وأعلن استحالة أى قرار يصدر بمواصفات الثقافة الجديدة . ولم تكن ثقافة البروليتاريا ــ عنده ــ تقوم على رفض الماضى ، بل على المعرفة بالثقافة السابقة ، فألح على ضرورة العناية بكل جوانب الثقافة القيّمة التى خلفتها الرأسمالية . وكتب ــ فى « حول الفن والأدب » ــ يقول :

> « لاشك فى أن النشاط الأدبى أقل الأنشطة قابلية لطمس الخصائص الإبداعية ، وللمساواة الآلية ، ولسيطرة الأكثرية على الأقلية . وليس من شك فى ضرورة إتاحة أكبر مجال لانطلاق الفكر والخيال ، والشكل والمضمون ؛ فهذه كلها أمور أساسية بلا مراء » .

ولقد أكّد ــ فى أحد خطاباته إلى جوركى ــ أن الفنان يستطيع أن يفيد الكثير من كل أنواع الفلسفة فى مسائل الإبداع الفنى . قد تعارض الفلسفة الصدق الفنى الذى يوصله الفنان ، ولكن المحك هو ما يخلقه الفنان لا ما يفكر فيه . وتكشف مقالات لينين التى كتبها عن تولستوى عن إيمانه بهذا الصدق الفنى ؛ فتولستوى الذى كان يعبر عن اهتمامات البرجوازية الصغيرة الفلاحية لم يكن يفهم التاريخ فهما صحيحا ، ولم يستطع أن يتبين أن المستقبل فى صالح البروليتاريا . ولكن عدم فهمه للتاريخ لم يعقه عن إنتاج فن عظيم ، بل إن الأيديولوجيا الطوباوية الساذجة التى تؤطّر قصصه تتضاءل إلى جانب ما فى هذه القصص من واقعية آسرة وتصوير صادق ، يكشف كلاهما عن التعارض الكامن بين فن تولستوى ونزعته الأخلاقية المسيحية الرجعية . وذلك التعارض وثيق الصلة ــ كما سنرى ــ باتجاه النقد الماركسى فيما يتصل بقضية الانحياز فى الأدب .

ولقد كان ليون تروتسكى (ثانى اثنين من مهندسى الثورة الروسية الكبار) يقف فى صف لينين أكثر مما يقف فى صف جماعة الثقافة البروليتارية وجمعية كل كتاب البروليتاريا الروس ، ذلك على الرغم من أن بوخارين ولونتشارسكى استغلا كتابات لينين فى هجومهما على آراء تروتسكى الثقافية . ولكن كان موقف تروتسكى من الفن غير الماركسى لحقبة ما بعد الثورة يقوم على الجمع المرهف بين الانفتاح على أكثر عناصر هذا الفن ثراءً والنقد الفعّال لنواحى القصور فيه . وقد عبّر عن هذا الموقف فى كتابه « الأدب والثورة » ، الذى كتبت مقالاته فى وقت كان فيه أغلب المثقفين معادين للثورة ، وفى حاجة إلى من يكبح جماحهم . ولقد أكد تروتسكى ــ مثل لينين ــ الحاجة إلى ثقافة اشتراكية تستوعب أرقى نتاج الفن البرجوازى ، وواجه كراهة المستقبليين الساذجة للتراث بقوله : « نحن الماركسيين نعيش دوما فى تراث » . وبقدر إيمانه بأن ميدان الثقافة ليس الميدان الذى يأمر فيه الحزب فيطاع ، فقد رفض التسامح التوفيقى إزاء الأعمال المضادة للثورة ، مؤكداً أن الأمر يقتضى الرقابة الثورية اليقظة و«سياسة مرنة رحبة إزاء الفنون» . وإذا كان لابد للفن الاشتراكى من أن يكون واقعيا فإن ذلك لا يعنى ضيق معنى الواقعية ؛ فالواقعية ليست ثورية أو رجعية فى ذاتها ، بل « فلسفة حياة » لا ينبغى حصرها فى تقنيات فنية لمدرسة بعينها . و « من العبث الإيمان بجدوى دفع الشعراء ، طوعا أو كرها ، إلى الكتابة عن مداخن المصانع أو الثورة ضد الرأسمالية فحسب » . وبقدر ما كان تروتسكى يؤكد الشكل الفنى بوصفه نتاجا لمضمون اجتماعى ، فقد عزا إليه درجة عالية من الاستقلال ، قائلا : « ينبغى أن نحكم على العمل الفنى بقانونه الخاص فى المحل الأول » . ولذلك تقبل تروتسكى كل ما هو قيّم فى أعمال المستقبليين ، التى تقوم على تحليل فنىّ مركب ، وأدان فى الوقت نفسه انصرافهم العقيم عن المضمون الاجتماعى والأوضاع الاجتماعية للشكل الأدبى . ومن هنا كان كتابه « الأدب والثورة » كتاباً مزعجاً للنقاد غير الماركسيين ، لما فيه من مزج بين ماركسية جذرية مرنة ، ونقد تطبيقى ثاقب . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشير ف . ر . ليفز إلى تروتسكى بوصفه « الماركسى الخطر المتقد الذهن » .

٤ -٣ ماركس وإنجلز والالتزام :

ومن الطبيعى أن تدّعى « الواقعية الاشتراكية » انتسابها إلى ماركس وإنجلز ، ولكن أسلافها الأصلاء حقاً هم النقاد « الديمقراطيون الثوريون » فى روسيا إبّان القرن التاسع عشر ، أعنى بلينسكى وتشيرنتشيفسكى ودوبر ليوبوف ؛ فلقد نظر هؤلاء الثلاثة إلى الأدب بوصفه تحليلاً للمجتمع ونقداً له ؛ ونظروا إلى الفنان بوصفه واحداً من رجال التنوير ، ودعوا إلى عدم انغماس الأدب فى التقنيات الجمالية المتقنة إلى الدرجة التى تعوقه عن أن يكون أداة للتقدّم الاجتماعى . وكان الفن ــ عندهم ــ يعكس الواقع الاجتماعى ، ويصوّر ملامحه النمطية . ويمكن أن نشعر بتأثير هؤلاء النقاد فى كتابات بليخانوف (« بلينسكى الماركسية » كما أسماه تروتسكى) ؛ فلقد عدّل بليخانوف من تأكيد تشيرنتشيفسكى الأبعاد الدعائية للفن ، ورفض

أن يضع الأدب فى خدمة سياسة الحزب ، وميّز بدقة بين الوظيفة الاجتماعية للأدب وآثاره الجمالية ، وألحّ على أن الفن القيّم هو الفن الذى يخدم التاريخ أكثر مما يخدم المتعة العارضة . وآمن بليخانوف ــ شأنه فى ذلك شأن الديمقراطيين الثوريين ــ بأن الأدب « يعكس » الواقع ، على نحو جعله يسلّم بإمكان « ترجمة » لغة الأدب إلى لغة علم الاجتماع ، أى إيجاد « معادل اجتماعى » للحقائق الاجتماعية . وإذا كان الكاتب يحوّل الحقائق الاجتماعية إلى حقائق أدبية فمهمة الناقد هى فك شفرة هذه الحقائق ، أو ترجمتها على نحو يرجعها إلى أصلها فى الواقع . ويتفق بليخانوف مع بلينسكى ـ مثلما يتفق معهما لوكاش ــ فى أن الكاتب يعكس الواقع بأدلّ صورة ممكنة عن طريق خلق « أنماط » . وهذا يعنى أن الشخصيات التى يخلقها الكاتب تعبير عن « فردية تاريخية » وليست مجرد تصوير لجوانب سيكولوجية ذاتية .

هكذا تدين الواقعية الاشتراكية لتراث بلينسكى وبليخانوف بصياغتها مقولة الأدب بوصفه انعكاساً نمطياً للمجتمع . صحيح أن النمطية مفهوم موجود عند ماركس وإنجلز على السواء ، ولكن كليهما لا يستخدم المفهوم ــ فى ملاحظاتهما الأدبية ــ مقترنا بأى إلحاح على ضرورة التوجيه السياسى للأعمال الأدبية . ولم يكن أى واحد من الكتاب الذين يؤثرهم ماركس ــ مثل إسخولس وشكسبير وجوته ــ ثوريا تماما ، بل إن ماركس يهاجم ــ فى مقالة باكرة كتبها فى « صحيفة الراين » عن حرية الصحافة ــ النظرات النفعية التى تتعامل مع الأدب بوصفه وسيلة إلى غاية ، لأن :

« الكاتب لا ينظر إلى عمله بوصفه وسيلة إلى غاية ؛ فعمله غاية فى ذاته . ولو تحولت الكتابة عند الكاتب أو الآخرين إلى مجرد وسيلة لكان معنى ذلك التضحية بوجود الكاتب نفسه لو دعت الحاجة . . . إن الحرية الأولى للصحافة تتمثل فى أنها ليست تجارة » .

ولكن هناك نقطتين يجب توضيحهما فى هذا السياق . أولاهما : أن ماركس كان يتحدث عن الاستغلال التجارى للأدب وليس عن الاستغلال السياسى . وثانيتهما : أن الجزم بأن الصحافة ليست تجارة يمثل جانباً من مثالية ماركس الشاب ؛ لأنه قد عرف بوضوح بل قال فيما بعد إن الصحافة تجارة حقاً . ولكن فكرة الفن بوصفه غاية فى ذاته تبرز حتى فى عمل ماركس الناضج ؛ فهى موجودة فى « نظريات فائض القيمة » (١٩٠٥ - ١٩١٠) ، حيث يلاحظ ماركس أن « ميلتون أنتج الفردوس المفقود للسبب نفسه الذى أنتجت به دودة القزّ الحرير ؛ أى أنه مارس نشاطاً مرتبطاً بطبيعته » . (وفى «مسودات الحرب الأهلية فى فرنسا» (١٨٧١) يقارن ماركس بين بيع ميلتون قصيدته مقابل خمسة جنيهات والمسئولين عن كومونة باريس الذين أدوا واجباً عاماً دون مكافأة مالية عظيمة) .

ولم يسو ماركس أو إنجلز تسوية فجة بين الجميل استطيقيا والصحيح سياسياً ؛ ذلك على الرغم من أن الميول السياسية تدخلت بشكل طبيعى فى الحكم بالقيمة على الأدب عندهما ؛ فلقد آثر ماركس الكتاب الساخرين من كتاب الواقعية الراديكاليين ، وكان معاديا للرومانتيكية التى عدّها من قبيل الشعر الذى لا يستند إلى واقع سياسى صلب (باستثناء القصائد القصصية التى أنتجتها الرومانتيكية) ، ونفر كل النفور من شاتوبريان ، ونظر إلى الشعر الرومانتيكى الألمانى بوصفه قناعا دينيا يخفى التبذل الزرى للحياة البرجوازية ، بل العلاقات الإقطاعية الألمانية .

وأيا كان الأمر ، فإن اتجاه ماركس وإنجلز إزاء قضية الالتزام يتكشف أفضل ما يتكشف فى خطابين شهيرين ، كتبهما إنجلز إلى كاتبتين للرواية قدمت كلتاهما إليه عملها . يقول إنجلز ــ فى الخطاب الذى كتبه إلى ميناكاوتسكى ، التى أرسلت إليه رواية فاترة ساذجة ــ إنه لا ينفر بالقطع من أى رواية ذات ميل سياسى ، ولكن من الخطأ أن ينحاز المؤلف بشكل مباشر ؛ فالميول السياسية يجب أن تنبع تلقائيا من المواقف الدرامية ؛ فبهذه الطريقة غير المباشرة وحدها يمكن للرواية الثورية أن تؤثر تأثيراً فعالاً فى الوعى البرجوازى لمن يقرؤها :

« إن الرواية ذات الأساس الاشتراكى تحقق غايتها كاملة . . . لو استطاعت أن تحطّم تفاؤل العالم البرجوازى ، وتغرس الشك فى طابعه الأزلى ، حتى لو لم يقدّم مؤلفها أى حل محدد ، أو ينحز صراحة إلى جانب دون آخر ، وذلك بالوصف اليقظ للعلاقات الحقيقية المتبادلة ، وتعرية الأوهام التقليدية » .

وفى الخطاب الثانى إلى مارجريت هاركنيس عام ١٨٨٨ ، انتقد إنجلز حكاياتها البروليتارية عن شوارع لندن (« فتاة من المدينة ») لتصويرها جماهير حى الإيست إند فى لندن على أنها غاية فى الجمود . وعقّب إنجلز على العنوان الفرعى للراوية (قصة واقعية) قائلا :

« إن الواقعية ــ فيما أرى ــ تتضمن ، إلى جانب صدق التفاصيل ، صدق تقديم شخصيات نمطية فى ظروف نمطية » .

وهاركنيس تتباعد عن النمطية الحقة لأنها تخفق فى أن تعبر فى تصويرها للطبقة العاملة الفعلية عن أى إحساس بالدور التاريخى لهذه الطبقة وإمكان تغييرها ، على نحو جعل روايتها رواية « طبيعية » غير « واقعية » .

ويوضح خطابا إنجلز أن الالتزام السياسى المباشر غير ضرورى فى الفن القصصى (وليس مرفوضاً بالطبع) لأن الكتابة الواقعية الحقة تجسّد القوى المهمة فى الحياة الاجتماعية على نحو درامى ، متجاوزة بذلك الملاحظة الفوتغرافية ، والبلاغة المفروضة للحل السياسى . وذلك هو مفهوم « الانحياز الموضوعى » الذى طوّره النقد الماركسى بعد ذلك ، حيث لم يعد الكاتب فى حاجة إلى أن يحشر آراءه السياسية الخاصة فى عمله ؛ ذلك لأنه ينحاز حقاً عن طريق ما يتكشف به عمله عن قوى حقيقية كامنة ، تؤثر فى موقف من المواقف على نحو موضوعى . والانحياز ــ بهذا المعنى ـ كامن فى الواقع نفسه ، ونابع من منهج معالجة الواقع الاجتماعى ، أكثر من كونه نابعاً من اتجاه ذاتى إزاء هذا الواقع (ولقد أدين هذا « الانحياز الموضوعى » فى ظل الستالينية بوصفه « موضوعية محضة » ، واستبدل به انحياز ذاتى خالص) .

هذا الانحياز الموضوعى هو مهاد الموقف النقدى عند كل من ماركس وإنجلز ؛ فقد نقد كل منهما ــ مستقلا عن الآخر ــ مسرحية شعرية من مسرحيات لاسال ، لافتقارها إلى واقعية شكسبير الغنية ،

تلك التى كانت تحول دون تحوّل الشخصيات إلى مجرد ببغاوات للتاريخ . وأدان كلاهما لاسال فى اختياره بطلا غير نمطى بالقياس إلى غاياته . ولقد وجّه ماركس نقداً مشابهاً لأشهر روايات يوجين سو ، وهى « خفايا باريس » ، فى كتابه « العائلة المقدّسة » (١٨٤٥) ، فرأى فى شخصياتها المزدوجة تمثيلاً عاجزاً .

وتكشف حدّة هجوم ماركس على الميلودراما الأخلاقية فى رواية يوجين سو عن جانب آخر حاسم فى معتقداته الجمالية ؛ فالرواية تناقض نفسها ، وتبطن غير ما تعلن ؛ فالبطل الذى يراد له أن يكون جذاباً من الناحية الأخلاقية ، يتكشف — دونما قصد — عن إنسان بلا أخلاق ، يبرر اللا أخلاقية . ومع أن الرواية تظل حبيسة أيديولوجيا البرجوازية الفرنسية ، التى ساعدت على ذيوعها وشرائها ، فإنها تتجاوز حدود هذه الأيديولوجيا البرجوازية — أحياناً — لتوجّه لطمة إلى وجه التحامل البرجوازى . هذا التمييز بين بعدى « الوعى » و « اللا وعى » فى رواية يوجين سو هو تمييز بين « الرسالة » الاجتماعية المباشرة وما تنطوى عليه الرواية حقا (وماركس — هنا — يسبق فرويد فى اكتشاف عقدة خصاء مطمورة تؤثر فى الرواية) . إن هذا التمييز هو الذى مكّن ماركس وإنجلز من الإعجاب بمؤلف رجعى مثل بلزاك ، الذى كان — برغم أهوائه الكاثوليكية ومناصرته الملكية — عميق الشعور بالحركات المهمة فى عصره ، فاندفع بقوة إدراكه الفنى إلى نوع من التعاطف يتعارض مع آرائه السياسية . ولذلك وصفه ماركس — فى « رأس المال » — بأنه كان ذا إدراك عميق للموقف الحقيقى ؛ وقال عنه إنجلز فى خطابه إلى مارجريت هاركنيس :

> « كان تهكمه ألذع ، وسخريته أوجع ، حينما كان يحرك النبلاء من الرجال والنساء الذين أولاهم تعاطفه العميق » .

صحيح أن بلزاك كان يشايع الملكية ، ولكن قصصه تتكشف عن إعجاب صادق بألدّ أعدائه السياسيين من الجمهوريين . هذا التمييز بين المقصد الذاتى للعمل الأدبى والمعنى الموضوعى له (أو ما يمكن تسميته « مبدأ التعارض ») هو ما نجد أصداءه تتجاوب فيما كتبه لينين عن تولستوى[٧] ، وفيما كتبه لوكاش عن وولترسكوت .

٤ - ٤ نظرية الانعكاس :

ولا تنفصل قضية الانحياز فى الأدب عن قضية صلة الأعمال الأدبية بالعالم الواقعى ؛ فإن دعوى الواقعية الاشتراكية بأن الأدب يوجّه القرّاء إلى اتجاهات معينة ، دعوى تقوم على افتراض مؤداه أن الأدب « يعكس » حقا (أو يجب أن يعكس على الأقل) ، أو « يمثّل » الواقع الاجتماعى بطريقة مباشرة نوعاً . ومن الطريف أن كلا من ماركس وإنجلز لم يستخدم استعارة « الانعكاس » فيما يرتبط بالأعمال الأدبية[٨] ؛ ذلك على الرغم من حديث ماركس — فى « العائلة المقدّسة » — عن عدم صدق رواية يوجين سو فيما يتصل بتصويرها العصر ، وما وجده إنجلز فى ملحمة هوميروس من إشارات توضح نظم القرابة فى اليونان القديمة . ومع ذلك ، فقد أصبحت « نزعة الانعكاس » اتجاهاً راسخاً فى النقد الماركسى ، بوصفها وسيلة لمقاومة النظريات الشكلية التى تحصر الأدب فى نطاق ضيق منعزل عن التاريخ .

والنظرية التى ترى أن الأدب « يعكس » الواقع نظرية واضحة التهافت ، خصوصاً فى أكثر أشكالها سذاجة ؛ لأنها تشير إلى علاقة سلبية آلية بين الأدب والمجتمع ، كما لو كان العمل الأدبى أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتغرافية ، أى مجرد تسجيل جامد لما يحدث فى الخارج . صحيح أن لينين تحدث عن تولستوى بوصفه « مرآة ثورة ١٩٠٥ » فى روسيا ، ولكن إذا كانت أعمال تولستوى مرآة فإنها لابد أن تكون مرآة وُضعت بزاوية معينة تجاه الواقع ، كما يقول بييرماشرى ، وعلى نحو تغدو معه مرآة مكسورة تعرض صورها فى شكل متجزّىء ، بحيث تكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هى معبرة فيما تعكسه . ويعقب برتولت برخت على تشبيه المرآة نفسه — فى « الأورجانون الصغير للمسرح » (١٩٤٨) — بأنه « إذا كان الفن يعكس الحياة فإنه يفعل ذلك بمرايا خاصة » . وإذا كان علينا أن نتحدث عن مرآة تقوم على الاختيار ، ولها انكسارات ضوئية معينة ، وبقع معتمة ، فمن الواضح أن استعارة « الانعكاس » ليس لها سوى فائدة ضئيلة ، ومن الأفضل اطّراحها والعدول عنها إلى استعارة أكثر جدوى .

وعلى أى حال ، فما يمكن أن يكون بديلاً لاستعارة الانعكاس مازال غير واضح إلى الآن . وإذا كانت أكثر الصيغ سذاجة لهذه الاستعارة عقيمة من الناحية النظرية فإن أكثر صيغها إتقانا تظل منطوية على قصور واضح ، كما هو الحال فيما كتبه لوكاش طوال الثلاثينيات والأربعينيات ؛ فلقد تبنى لوكاش — فى هذه الحقبة — نظرية لينين المعرفية عن الانعكاس ؛ تلك النظرية التى تقرر أن كل إدراك للعالم الخارجى يقوم على انعكاس هذا العالم فى الوعى الإنسانى . بكلمات أخرى ، تقبل لوكاش تقبلاً كاملاً النظرية التى تذهب إلى أن المفاهيم هى — إلى درجة ما — صورة منعكسة للواقع الخارجى فى ذهن الإنسان . ولكن المعرفة الحقة ليست مسألة انطباعات أولية للحس ، فيما يراها لينين أو لوكاش ، بل هى « انعكاس » للواقع الموضوعى أكثر عمقاً وشمولاً مما هو موجود فى مظهر هذا الواقع . فالمعرفة — بهذا المعنى — إدراك لمقولات تشكل أساس مظاهر الواقع ؛ مقولات تكتشفها النظرية العلمية أو الفن العظيم — فيما يرى لوكاش . ومن الواضح أن هذه الصيغة أرقى صيغ نظرية الانعكاس قيمة ، ولكنى أشك فى أنها تترك أى مجال للانعكاس ؛ ذلك لأنه إذا كان العقل قادراً على النفاذ إلى المقولات الكامنة فى التجربة الآنية فمن الواضح أن الوعى نشاط ، أو ممارسة ، تؤثر فى هذه التجربة فتحوّلها إلى حقيقة ؛ وليس فى ذلك ما يبرر الحديث عن الانعكاس . ومن المؤكد أن لوكاش كان يريد — فى النهاية — الحفاظ على الفكرة القائلة إن الوعى قوة فاعلة . ولذلك نجده — فى كتابه الأخير عن « علم الجمال الماركسى » — ينظر إلى الوعى الفنى بوصفه تدخلاً خلاقاً فى العالم وليس مجرد انعكاس له .

ولقد ذهب تروتسكى إلى أن الخلق الفنى « انحراف وتغيير للواقع وفقاً لقوانين الفن الخاصة » . ولا شك فى أن تروتسكى قد أفاد ، جزئياً ، فى بلورة هذه الصيغة الممتازة من النظرية الشكلية الروسية التى نظرت إلى الفن بوصفه « تغريبا » للتجربة . وأهم من ذلك أن هذه الصيغة تنقض أى فكرة بسيطة عن الفن بوصفه انعكاساً . ويلتقط بيير ماشرى الخيط من تروتسكى ليمضى به خطوة أبعد ،

فيرى أن أثر الفن يكمن أساسا فى تشويه الواقع لا فى محاكاته ، وأنه إذا كانت الصورة فى الفن تستجيب تماما للواقع (كما تفعل المرآة الصافية) فإنها تغدو متطابقة معه ، فلا تصبح صورة على الإطلاق . ومن هنا ، كان أسلوب « الباروك » فى الفن هو نموذج كل نشاط فنى عند بيير ماشرى ؛ لأن هذا الأسلوب يفترض تزايد قدرة الفنان على المحاكاة بتباعده عن موضوع المحاكاة . ومن ثم ينظر ماشرى إلى الأدب بوصفه حكاية ساخرة parody قوامها المفارقة .

ويمكن للمرء القول إن الأدب لا يرتبط بموضوعه على أساس من علاقة انعكاس متماثلة وحيدة الجانب . إن الموضوع فى الفن متكسّر ، متبهت ، لا يُعاد إنتاجه بالطريقة التى تعيد بها المرآة الصافية إنتاج موضوعها ، بل بالطريقة التى يُنتج بها العرضُ المسرحىُّ النصَّ الدرامىَّ ، أو ــ إذا خاطرت بمثال جسور ــ بالطريقة التى تعيد بها العربة إنتاجَ المواد التى بُنِيَتْ منها . وواضح أن العرض المسرحى شىء أكثر من مجرد « انعكاس » للنص الدرامى ؛ فالعرض المسرحى (خصوصاً فى مسرح برخت) تحويل للنص إلى نتاج فريد ، تحقّق عملية صنعه مطالب بعينها ، مرتبطة بشروط العرض ذاته . وبالمثل ، ليس من المعقول أن نتحدث عن عربة « تعكس » المواد التى دخلت فى صنعها ؛ فليس هناك استمرار آلى يصل المواد المصنّعة بالنتاج المنجز للعربة ، بل يتدخل العمل بين المواد والنتاج ليحوّل المواد إلى نتاج . صحيح أن المشابهة بين النتاج الفنى والعربة مشابهة غير دقيقة ، فما يتميّز به الفن حقا هو أنه ــ عندما يحوّل مواده إلى نتاج ــ يكشف عن هذه المواد ويتباعد بها فى آن واحد . وليس الأمر على هذا النحو فى إنتاج السيارة . ولكن المقارنة يمكن أن تظل قائمة ، جزئياً على ما هى عليه ، بوصفها مقارنة تصحّح الفكرة التى ترى فى الفن إعادة لإنتاج الواقع بالطريقة التى تعكس بها المرآة صور العالم .

ويردنا التساؤ ل حول مدى تباعد الفن عن أن يكون مجرد انعكاس للواقع إلى قضية الانحياز . ولقد ذهب لوكاش ــ فى « معنى الواقعية المعاصرة » (١٩٥٨) ــ إلى ضرورة أن يقوم الكتاب المحدثون بما هو أكثر من مجرد عكس يأس المجتمع البرجوازى أو سأمة مراحله المتأخرة ؛ إذ لو ظلوا عاكسين فحسب ، ما قدّم فنهم سوى التشوهات التى تطبع الوعى البرجوازى الحديث بطابعها . فانعكاس الشائه فى الواقع لا ينتج سوى الشائه فى الفن . ولذلك دعا لوكاش الكتاب إلى تجاوز انحطاط جويس وبيكيت . ولم يكن من الضرورى ــ عنده ــ أن يمضى الكتاب إلى نهاية طريق الانحياز حيث « الواقعية الاشتراكية » ؛ فحسبهم ــ إن استطاعوا ــ أن يتوسلوا فى إبداعهم بما اصطلح عليه النقد السوفيتى باسم « الواقعية النقدية » ؛ أى الفهم الإيجابى النقدى الشامل للمجتمع ؛ ذلك الفهم الذى تميّز به الأدب القصصى العظيم فى القرن التاسع عشر ، والذى تميّز به توماس مان من بين المحدثين . صحيح أن هذه « الواقعية النقدية » أدنى من « الواقعية الاشتراكية » ، فيما يذهب لوكاش ، ولكنها خطوة فى الطريق على الأقل . وما يطلبه لوكاش من أدب العصر الحديث فى القرن العشرين ، إذن ، هو نوع من العودة إلى القرن التاسع عشر ، وذلك لما رآه من حاجة ماسة إلى عودة الكتاب إلى التراث العظيم للواقعية النقدية . ولم يطلب لوكاش من الكتّاب الالتزام المباشر بالاشتراكية ، بل رأى أن عليهم « وضعها فى الحسبان دون رفض لها ــ على الأقل » .

ولقد انصب الهجوم على لوكاش ــ بسبب هذا الموقف ــ من جبهتين ؛ فمن ناحية انطلق برخت ــ كما سنرى ــ فى نقد مفحم مؤداه أن لوكاش يتجاهل تجاهلاً فادحاً أفضل ما فى الفن الحديث ، وأنه يقوم بعملية توثين لواقعية القرن التاسع عشر ، ليجعل منها وثناً لا يفارقه القرن العشرون . ومن ناحية ثانية ، هوجم لوكاش من رفاق الحزب الشيوعى بسبب موقفه الفاتر من الواقعية الاشتراكية ؛ فهو لم يمس هذه الواقعية سوى مسٍّ روتينى عابر ، واتخذ من نتاجها الضحل الموقف نفسه الذى اتخذه من الانحطاط الشكلى ؛ فوضع التراث الإنسانى العظيم للواقعية البرجوازية فى مقابل جمود أدب الواقعية الاشتراكية من ناحية ، وتدهور أدب الحركة الطليعية فى العالم الرأسمالى من ناحية ثانية . ولسنا فى حاجة إلى مشاركة الحزب الشيوعى دفاعه عن الواقعية الاشتراكية لنقرّ انتقاده لضعف موقف لوكاش ؛ ذلك الضعف الذى يتجلى فى الدعوى الواهية التى تدعو الكتاب إلى وضع الاشتراكية فى الحسبان « دون رفض لها ــ على الأقل » . لقد كانت المقابلة التى أقامها لوكاش بين الواقعية النقدية والانحطاط الشكلى مقابلة تضرب بجذورها فى حقبة الحرب الباردة ، عندما كان من الضرورى أن يعقد العالم الستالينى تحالفا مع « محبى السلام » من مثقفى البرجوازية التقدميين ؛ فكان من الضرورى التقليل من أهمية الالتزام الثورى ، وتحويل سياسة العالم الستالينى ــ فى هذه الحقبة ــ إلى تقابل مبسط بين « سلام » و « حرب » ، وبين كتاب « تقدميين » إيجابيين يرفضون اليأس ، وكتاب « رجعيين » منحطين يحتضنونه . وبالمثل ، يعكس ما كتبه لوكاش ــ فى «الرواية التاريخية» ــ من مدح محبط لكتاب الدرجة الثالثة من المعادين للفاشية سياسة مرحلة الجبهة الشعبية ، بما قامت عليه من معارضة « ديمقراطية » ــ وليست اشتراكية ثورية ــ لقوى الفاشية المتزايدة . وكان لوكاش ينتمى أساساً إلى التراث الإنسانى الألمانى الكلاسيكى العظيم ، كما يذهب جورج ليختايم ؛ وهذا ما جعله ينظر إلى الماركسية بوصفها امتداداً لهذا التراث ، وعلى نحو تجاوبت معه الماركسية والنزعة البرجوازية الإنسانية فى ذهنه ، فتشكل من تجاوبهما مهاد فكرى لجبهة مستنيرة متآزرة ، واجهت التراث اللا عقلى الألمانى الذى بلغ ذروته فى الفاشية .

٤ - ٥ الالتزام الأدبى والماركسية الإنجليزية :

ولقد نوقشت قضية « الأدب الملتزم » فى النقد الماركسى الإنجليزى بدرجة أقل من الدقة . وكانت قضية الالتزام حية فى هذا النقد فى الثلاثينيات من هذا القرن ، ولكن القضية استعصت على الحل بسبب الخلط الفكرى الذى وقع فيه هذا النقد . ويكمن هذا الخلط ــ كما لاحظ ريموند وليامز ــ فى أن أغلب النقد الماركسى الإنجليزى سلّم تسليما تلقائياً بنظرة آلية ترى فى الفن رد فعل سلبى منعكس للأساس الاقتصادى ، فى الوقت نفسه الذى آمن فيه هذا النقد بالنظرة الرومانتيكية التى ترى فى الفن إسقاطاً لعالم مثالى ، ودفعاً بالبشر إلى قيم جديدة . وذلك تناقض يظهر واضحاً فى كتابات كريستوفر كودويل ، الذى نظر إلى الشعر بوصفه نشاطاً وظيفياً ، بمعنى أنه نشاط

يكيّف غرائز البشر الثابتة لصالح غايات اجتماعية ضرورية عن طريق تحويل المشاعر البشرية . والأغانى التى تصاحب الحصاد مثال ساذج على هذا التكييف ، حيث « تُسخّر الغرائز لتلبية حاجات الحصاد بواسطة آلية أو ميكانزم اجتماعى » هو الفن . وليس من الصعب أن نرى الصلة الوثيقة بين هذه النظرة الوصفية الساذجة إلى الفن ونظرة جدانوف ؛ ذلك لأنه إذا كان يمكن للشعر أن يساعد فى الحصاد فيمكن له أن يحفز العمال على إنتاج الصلب . ولكن كودويل يوحد بين هذه النظرة وصيغة من الصيغ المثالية الرومانتيكية أكثر قرباً إلى شيلى منها إلى ستالين ، خصوصاً حين يذهب إلى « أن الفن أشبه بمصباح سحرى يسقط نفوسنا الحقة على الكون ، ويعدنا بأننا نستطيع تغيير الكون حسب رغبتنا ، أى تغييره بمقياس حاجتنا » . هذا التحول من الغريزة إلى الرغبة أمر شائق حقاً ، يغدو معه الفن عاملاً مساعداً يعين الإنسان على أن يكيّف الطبيعة مع نفسه ، بدل أن يكيف نفسه معها . ويشبه هذا الخليط من الأفكار البرجماتية والرومانتيكية عن الفن ــ فى بعض جوانبه ــ « الرومانتيكية الثورية » الروسية ؛ إذ يلتقى كلاهما حول إضافة الصورة المثالية لما يمكن أن يوتجّه إلى التصوير المخلص الذى يلحّ على ما هو موجود حقاً ، فى سبيل حث البشر على تحقيق إنجازات أرقى . ولكن الخلط يتضاعف عند كودويل بفعل التأثير القوى للرومانتيكية الإنجليزية ، التى رأت فى الفن تجسيداً لعالم من القيم المثالية . ويحاول كودويل أن يوفّق بين النقيضين فى الفصل الأخير من كتابه « الوهم والواقع » ، داعياً الشعراء « المتعاطفين » ــ أمثال أودن وسبندر ــ إلى نبذ ميراثهم البرجوازى ؛ وبذل أنفسهم فى سبيل الالتزام بثقافة البروليتاريا الثورية . والمفارقة الساخرة ــ فى الموقف ــ أن فكرة الشعر الذى يسقط « حلم » الإمكان المثالى هى نفسها فكرة من أفكار الميراث البرجوازى . وينتهى الأمر بعجز كودويل عن الانفلات من تناقضه الفكرى ، وما يترتب على ذلك من عجزه عن اكتشاف نظرية جدلية فى علاقة الفن بالواقع ، فظل الشعر ــ عنده ــ توجيها فعالاً للطاقات الاجتماعية ، وحلماً طوباويا فى الوقت نفسه .

وكان النقاد الإنجليز الآخرون ممن آمنوا بالماركسية فى الثلاثينيات والأربعينيات عاجزين ــ مثل كودويل ــ عن تحديد العلاقة بين الفن والواقع . وقد أثّر جهد كودويل فى واحد من أقوم النقاد الماركسيين لهذه المرحلة ، هو جورج طومسون فى دراسته عن « إسخولس وأثينا » (١٩٤١) . ولكن دراسة طومسون الرائدة عن الكيفية التى تجسّد بها الدراما اليونانية الأشكال الاقتصادية والسياسية المتغيرة للمجتمع اليونانى أكثر إثارة للإعجاب من أطروحته التى تأثر فيها خطى كودويل ، والتى انطوت على التسليم بأن مهمة الفنان هى جمع مخزون الطاقة الاجتماعية ، ليخلق منها وهماً متحرراً ، يدفع البشر إلى عدم تقبل العالم على علاته . أما أليك وست فقد نظر إلى الفن ــ فى كتابه « الأزمة والنقد » (١٩٣٧) ــ بوصفه طريقة فى تنظيم « الطاقة البشرية » ، وحدّد قيمة الأدب بتجسيده الطاقات الإنتاجية للمجتمع ، وعلى نحو لا يقبل معه الكاتب العالم على علاّته ، بل يعيد خلق هذا العالم ، كاشفاً عن طبيعته الحقة بوصفه نتاجاً مبنياً . ويوقظ الكاتب فى القراء طاقات مماثلة عندما يوصل إليهم الإحساس بالطاقة المنتجة ، وليس مجرد إشباع رغباتهم الاستهلاكية . ولكن هذا الطرح للقضية يظل طرحاً غامضاً غير محدد ، برغم ما فيه من خيال ، فضلاً عن أن الانزلاق إلى مصطلح « الطاقة » غير الماركسى لا يساعد على مواجهة القضية(٩) .

ولا شك فى أن السؤال الشهير الذى يطرحه بعض النقد الماركسى على الأعمال الأدبية ليحدّد قيمتها ، أعنى السؤال عن صحة الاتجاه السياسى لهذه الأعمال ، وما يتصل بهذه الصحة من تعزيز قضية البروليتاريا ، إنما هو سؤال يفضى إلى إهمال أسئلة أخرى عن العمل الأدبى من حيث هو بناء جمالى . وتبدو خطورة الأولوية التى يحتلها هذا السؤال بالقياس إلى الأسئلة الجمالية فى كتاب لوكاش « الرواية التاريخية » ، خصوصاً حين يقول لوكاش :

> « ليس المهم أن يكون سكوت أو مانزونى أرقى جمالياً من هينرخ مان مثلاً ؛ فليست هذه هى النقطة الأساسية ، بل المهم أن سكوت ومانزونى وبوشكين وتولستوى كانوا قادرين على الإدراك العميق للحياة الشعبية وتصويرها فى أسلوب أصيل إنسانى وتاريخى بصورة ملموسة ، أكثر من الكتاب البارزين فى عصرنا » .

ترى ماذا تعنى عبارة « أرقى جمالياً » سوى دلالة من قبيل : « أكثر عمقاً وأصالة وإنسانية وتاريخية بصورة ملموسة » ؟! (ولنغض الطرف عن الغموض اللافت لكل هذه المصطلحات) . إن لوكاش ــ شأنه شأن كثير من نقاد الماركسية ــ يستسلم لاواعياً إلى إحدى الأفكار البرجوازية عن « الجمالى » بوصفه مجرد أمر ثانوى الأهمية ، لا يتجاوز الأسلوب والتقنية .

ولكن لابد لى من الاحتراز فيما أشير إليه بتهافت السؤال عن تقدمية العمل الأدبى من الناحية السياسية بوصفه أساساً للنقد الماركسى ؛ فما أقصد إليه بهذا التهافت لا يعنى رفض الأدب المنحاز أو التقليل من شأنه . إن المستقبليين الروس ، والتشييديين الذين رحلوا إلى المصانع والمزارع الجماعية (مستهلين جرائد الحائط ، منشئين حجرات القراءة ، مقدمين عروض رحلاتهم بواسطة الراديو والفيلم ، مراسلين جرائد موسكو) ، والتجريبيين المسرحيين من أمثال ميرهولد وإروين بسكاتور وبرتولت برخت ، ومئات من جماعات التهييج التى نظرت إلى المسرح بوصفه تدخلاً مباشراً فى صراع الطبقة ــ كل هؤلاء قد قدّموا إنجازات باقية . هذه الإنجازات تظل بمثابة نقض حى للفرضية المتحذلقة فى النقد البرجوازى ، تلك التى ترى أن الفن شىء والدعاية شىء آخر . يضاف إلى ذلك ، أن كل فن عظيم هو فن تقدمى بالمعنى المحدد الذى يؤكد أن كل فن يقطع ما بينه وبين التطورات المهمة من حوله ، ويعْرى من الحس التاريخى ، إنما هو فن ينحدر إلى مرتبة ثانوية . وما نحتاج إلى تأكيده هو « مبدأ التعارض » عند ماركس وإنجلز ؛ أعنى أن الآراء السياسية للمؤلف قد تتجه اتجاهاً معارضاً لما يتكشف عنه عمله موضوعياً . ويجب أن نؤكد ــ بالمثل ــ أن السؤال عن ضرورة وجود فن « تقدمى » إنما هو سؤال تاريخى ، لا توجد له إجابة جامدة واحدة صالحة لكل زمان ومكان ؛ فإن هناك حقباً ومجتمعات لا يكون فيها الالتزام السياسى الواعى « التقدمى » شرطاً ضرورياً لإنتاج فن عظيم . وهناك حقب أخرى ــ كحقبة الفاشية ــ لا يمكن للفنان أن يعيش فيها أو يبدع ، دون أن يكون ملتزماً التزاماً واضحاً . فى مثل هذه الحقب ، يوازى الانحياز

السياسى الواعى القدرة على إنتاج فن مهم تلقائياً . ولا تقتصر هذه الحقب على الفاشية فحسب ؛ فهناك مراحل أقل حدة ، ينحدر فيها الفن فى المجتمع البرجوازى إلى مرتبة ثانوية ، ويغدو تافهاً عاجزاً ؛ لأن الأيديولوجيا العقيمة التى ينبع منها ـ والتى لا تمدّه بما هو مثمر ـ قد فقدت قدرتها على الإتيان بأى شىء . فى مثل هذه المراحل ، تصبح الحاجة ملحة مرةً أخرى إلى فن ثورى واضح . وتلك قضية لابد من معالجتها معالجة جادة ، سواء كنا نعيش هذه المرحلة أو لا نعيشها .

٥ - الفنان منتج :

٥ - ١ الفن إنتاج .

تحدثت حتى الآن عن الشكل والسياسة والأيديولوجيا والوعى ، ولكنى لم أتحدث عن حقيقة بسيطة واضحة يعرفها كل إنسان ، ناهيك عن الماركسىّ . إن الأدب يمكن أن يكون مهارة أو نتاجاً لوعى اجتماعى ، أو عالماً من الرؤية ، ولكنه صناعة أيضاً ؛ ذلك لأن الكتاب ليس مجرد بنية لمعنى بل هو ـ فضلاً عن ذلك ـ سلعة ينتجها ناشرون ويبيعونها فى الأسواق لتحقق ربحاً . وليس المسرح مجموعة من النصوص الأدبية فحسب ، بل هو ـ فضلاً عن ذلك ـ عمل رأسمالى ، يعمل فيه أناس (مؤلفون ومخرجون وممثلون وعمال مسرح) لإنتاج سلعة مربحة يستهلكها المشاهد . وليس النقاد مجرد محللى نصوص ؛ فهم أكاديميون (عادةً) تستأجرهم سلطة لإعداد الطلاّب الإعداد الأيديولوجى اللازم لأداء وظائف داخل المجتمع الرأسمالى . وليس المؤلفون مجرد نقلة للأبنية العقلية المجاوزة للفرد فحسب ؛ فهم عاملون تستأجرهم دور النشر لإنتاج سلعة رائجة فى السوق . ولقد قال ماركس ـ فى « نظريات فائض القيمة » ـ « ليس الكاتب عاملاً بقدر ما ينتج فحسب ، بل بقدر ما يمكّن الناشر من الربح ، ويعمل مقابل أجر » .

ويحسن بنا أن نتذكر ذلك كله ؛ فالفن قد يكون أرقى ما يتوسط المنتجات الاجتماعية من حيث علاقته بالأساس الاقتصادى ، فيما لاحظ إنجلز ، ولكنه جزء من ذلك الأساس الاقتصادى من منظور مغاير ؛ فهو نوع من الممارسة الاقتصادية ، ونمط من أنماط إنتاج السلعة . ومن السهل جداً أن ينسى النقاد هذه الحقيقة ، بما فيهم نقاد الماركسية ؛ ذلك لأن الأدب يتعامل مع الوعى الاجتماعى ، ويغرينا ـ نحن الدارسين ـ بأن نقنع بالعمل داخل هذا المجال فحسب . والنقاد الذين أعرض لهم ـ فى هذا القسم ـ هم أولئك الذين أدركوا أن الفن شكل من أشكال الإنتاج الاجتماعى . وهم لم يدركوا هذه الحقيقة بوصفها حقيقة خارجية ، تقع خارج الأدب ، حيث مجال علم اجتماع الأدب ، بل بوصفها حقيقة تحدّد طبيعة الفن نفسه إلى أبعد حد . إن هؤلاء النقاد ـ وبخاصة ولتر بنيامين وبرتولت برخت ـ ينظرون إلى الفن ، ابتداءً ، بوصفه ممارسة اجتماعية وليس موضوعاً نحلله تحليلاً أكاديمياً . صحيح أننا يمكن أن ننظر إلى الأدب بوصفه نصاً ، ولكننا يمكن أن ننظر إليه ـ فى الوقت نفسه ـ بوصفه نشاطاً اجتماعياً ، أى بوصفه شكلاً من أشكال الإنتاج الاجتماعى والاقتصادى ، يوجد جنباً إلى جنب مع بقية أشكال هذا الإنتاج ، وفى علاقة متبادلة معه .

٥ - ٢ ولتر بنيامين .

ويركز المنهج الذى اتخذه الناقد الألمانى ولتر بنيامين على معالجة هذا الجانب[١٠] ، حيث يلاحظ ـ فى مقاله الرائد « المؤلف منتج » (١٩٣٤) ـ أن النقد الماركسى اعتاد أن يطرح السؤال الخاص بموضع العمل الأدبى بالقياس إلى علاقات الإنتاج فى عصره ، بدل أن يطرح السؤال عن موضع العمل الأدبى داخل علاقات الإنتاج فى عصره . وما يقصد إليه بنيامين من طرح هذا السؤال البديل هو أن الفن يعتمد على تقنيات معينة من الإنتاج ، شأنه فى ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج ؛ أى يعتمد على أنماط معينة فى الرسم والنشر والعرض المسرحى . . الخ . هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن ، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفنى ، تتضمن جمّاعاً من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقى المستهلك . ولقد أشرت من قبل إلى أن الماركسية ترى أن كل مرحلة من مراحل تطور أنماط الإنتاج تنطوى على علاقات اجتماعية معينة للإنتاج ، وأن كل مرحلة تختمر بالثورة عندما تتعارض قوى الإنتاج مع علاقاته ، وعلى نحو لابد أن يدمّر معه تطور قوى الإنتاج الرأسمالى العلاقات الاجتماعية الإقطاعية التى تعوق حركته ، او تدمر الاشتراكيه العلاقات الاجتماعية للرأسمالية ، عندما تعوق الأخيرة التطور المتكامل لثروة المجتمع وتوزيعها العادل .

وتتمثل أصالة بنيامين فى تطبيق هذه النظرية على الفن نفسه ، وعلى نحو يغدو معه الفنان الثورىّ مطالباً بإعادة النظر فى قوى الإنتاج الفنى المتاحة ، فلا يتقبلها تقبلاً سلبياً ، بل يطوّر منها ويثوّرها ، عاملاً على خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقى ، وبطريقة تزيح العائق الذى يقصر قوى الفن على ملكية خاصة لأقلية تحتكره ، لتصبح ملكية الفن ملكية عامة متاحة للجميع . ولا شك فى أن السينما والراديو والتصوير الفوتغرافى والتسجيلات الموسيقية توسع إلى أقصى درجة من نطاق ملكية قوى الفن . ومهمة الفن الثورى هى تطوير هذه الوسائل الجديدة للاتصال ، وبالقدر نفسه تغيير الأنماط الأقدم للإنتاج الفنى . وليس ذلك من قبيل دفع رسالة ثورية عبر وسائل اتصال موجودة ، بل هو أمر تثوير وسائل الاتصال نفسها . إن بنيامين ينظر إلى الصحيفة ، مثلاً ، بوصفها وسيلة تلغى الانفصال التقليدى بين الأنواع الأدبية ، وتزيح الحاجز الذى يفصل بين الكاتب والشاعر ، وبين الباحث والمعلّق ، بل بين المؤلف والقارىء (ما ظل قارىء الصحيفة على استعداد دائم لأن يصبح كاتباً) . وبالمثل ، فإن الاسطوانات والتسجيلات الموسيقية تتجاوز الشكل المعروف لقاعة « الكونسير » ، وتجعل منه شكلاً عتيقاً . أما السينما والتصوير الفوتغرافى فيغيرّ كلاهما تغييراً جذرياً من أشكال الإدراك التقليدية ، ومن ثم التقنيات والعلاقات التقليدية للإنتاج الفنى . ومن الضرورى ـ والأمر كذلك ـ ألا ينشغل الفنان الثورى بموضوع فنه فحسب ، بل بوسائل إنتاجه بالقدر نفسه ؛ فالالتزام ليس مجرد تقديم آراء صحيحة سياسياً فى الفن ، بل يرتبط بالكيفية التى يعيد بها الفنان بناء الأشكال الفنية المتاحة ، وعلى نحو يغدو معه كل من المؤلفين والقراء والمشاهدين مشاركين فى هذا الالتزام[١١] .

ويعود بنيامين إلى هذا الموضوع مرةً أخرى ، فى مقاله عن « العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى » (١٩٣٣) ، فيذهب إلى أن

الأعمال التراثية فى الفن كانت تحيط بها « هالة » من التفرد والتميز والتباعد والديمومة . ولكن الاستنساخ الآلى للرسم ، مثلاً ، قضى على هذا التفرد ، وأحل محل اللوحة الفريدة نسخاً شعبية ، فحطّم بذلك من هالة الفن المتوحد المغترب ، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء وحين يشاء . وإذا كان « البورتريه » يحافظ على تباعده عن الموضوع فإن صور آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع ، وتقارب بينه وبين المشاهد إنسانياً ومكانياً إلى أبعد حد ، فتقضى على أى سحر غامض ينطوى عليه الموضوع . يضاف إلى ذلك أن الفيلم فى آلة التصوير يجعل الناس جميعاً خبراء . ماظلوا قادرين على التقاط الصور الفوتغرافية ؛ فتتهدم الشعيرة التقليدية لما سمى « الفن الراقى » . وإذا كان الرسم التقليدى يتيح لنا التأمل الهادىء بسكونه فإن الفيلم السينمائى يغيّر دوما من إدراكاتنا ، ويعرضنا إلى صدمات لا يتوقف تأثيرها ، صدمات لا تنفصل عن حياة المدنيّة الحديثة التى نعيش فيها ، والتى تتميز بتصادم الإحساسات المتقطعة المتجزئة . وإذا كان ناقد تقليدى مثل لوكاش ينظر إلى هذا التميز بوصفه علامة محزنة على تجزؤ التكامل الإنسانى ، فى ظل الرأسمالية ، فإن بنيامين يكتشف فى هذا التميز إمكانات إيجابية ، ويرى فيه مهاداً لأشكال فنية تقدمية ؛ فمشاهدة فيلم ، والسير فى زحمة مدينة ، والعمل على آلة — كلها تجارب صادمة ، تجرد الموضوعات من هالتها . وتقنية « المونتاج » هى المعادل الفنى لذلك كله ؛ فالمونتاج (أى الوصل بين العناصر غير المتشابهة لإحداث صدمة فى وعى المشاهد) هو المبدأ الأساسى للإنتاج الفنى فى عصر التكنولوجيا ، فيما يرى بنيامين[١٢] .

٥ - ٣ برتولت برخت والمسرح الملحمى :

ولقد كان بنيامين صديقاً حميماً لبرتولت برخت وأول نصيرله ، بل إن التوافق الفكرى الذى جمع بين الاثنين أشبه بفصل من أمتع فصول تاريخ النقد الأدبى الماركسى . لقد رأى بنيامين فى مسرح برخت التجريبى (المسرح الملحمى) نموذجاً لما يمكن أن يصل إليه الفنان من قدرة على التغيير فى المحتوى السياسى للفن وأدوات إنتاجه فى آن واحد . وآية ذلك أن برخت « نجح فى تغيير العلاقات الوظيفية بين خشبة المسرح والمتلقى ، وبين النص والمنتج ، وبين المنتج والممثل » . وإذا كان برخت قد حطم المسرح الطبيعى التقليدى تحطيماً خلق معه نوعاً جديداً من الدراما ، فقد كان هذا النوع بمثابة نقد للدعاوى الأيديولوجية للمسرح البرجوازى ؛ نقد يتلخص فى عبارة برخت الشهيرة عن « فعل التغريب » . لقد أكد برخت أن المسرح البرجوازى يقوم على « الإيهام » والتسليم بأن العرض المسرحى يعيد إنتاج العالم على نحو مباشر ، هادفاً من وراء ذلك إلى حثّ المتلقى على التعاطف مع العرض بخَدَر الإيهام ، وتقبل العرض نفسه بوصفه شيئاً حقيقياً يفتن المشاعر ، وبطريقة يتحول معها المتلقى إلى مستهلك سلبى لموضوع فنى يستهلكه بوصفه حقيقة ثابتة ، دون أن تثير المسرحية هذا المتلقى أو تدفعه إلى التفكير فى الكيفية التى تقدم بها المسرحية شخصياتها وأحداثها ، أو الكيفية التى يختلف هو بها عما تقدمه المسرحية . ولأن الإيهام الدرامى كل تام من حيث الظاهر ، فى هذا المسرح البرجوازى ، ولأنه يخفى حقيقة كونه مصنوعاً ، فإنه يمنع المتلقى من التفكير النقدى فى كل من أسلوب التقديم والأحداث المقدمة .

ويذهب برخت إلى أن النظرية الجمالية التى يقوم عليها هذا النوع من المسرح تعكس عقيدة أيديولوجية ، مؤداها أن العالم معطى ثابت لا يمكن تغييره ، وأن وظيفة المسرح هى تقديم تسلية تخدّر أولئك الذين يقعون فى شراك هذه النظرية . ويواجه برخت هذه النظرية الجمالية بنظرية مضادة ، مؤداها أن الواقع عملية من التغير المتقطّع يصنعها البشر ، وأن المسرح ليست مهمته أن يعكس واقعاً ثابتاً بل واقعاً متحركاً ، تظهر فيه الشخصيات والأحداث بوصفها إنتاجاً لزمنها الخاص ، على نحو يباعد بيننا وبينها ، ويبرر اختلافها عنا واختلافنا عنها ، وبطريقة تغدو معها المسرحية نفسها نموذجاً لعملية الإنتاج هذه ، أى تغدو انعكاساً « فى » الواقع الاجتماعى وليست انعكاساً « عن » هذا الواقع . وبدل أن تُعرض المسرحية بوصفها وحدة مصمتة ، وبطريقة توحى بأن الحدث فيها قد تحدد من الخارج ، تُعرض المسرحية بوصفها كياناً متقطعاً ، يقوم على تعارض داخلى ، يشجّع المتفرج على تكوين « رؤية مركبة » ؛ رؤية تنبهه إلى الإمكانات المتعددة المتصارعة فى أى موقف من المواقف . وبدل أن يتقمص الممثلون أدوارهم يتدربون على التباعد عنها ، كى يشعر بهم المتفرج بوصفهم ممثلين على خشبة مسرح وليسوا شخصيات من شخصيات الحياة اليومية ؛ فهم يعرضون هذه الشخصيات التى يمثلونها (ويعرضون أنفسهم فى عرضهم لها) دون أن يتقمصوها ، وعلى نحو لا يؤدون معه دوراً بل يتمثلون بدور ، كما لو كانوا يدللون بهذا الدور على شىء أو فكرة ، أو يتأملون فيه تأملاً نقدياً يحاولون إيصاله من خلال العرض . وبقدر ما يتوسل الممثل — فى هذا النوع من العرض — بمجموعة من الإيماءات التى تشى بالعلاقات الاجتماعية للشخصية ، وبالأوضاع الاجتماعية التى تجعله — بما هو ممثل — يسلك على هذا النحو دون ذاك فوق خشبة المسرح ، فإنه لا يدعى — عند نطقه بكلمات الدور — عدم معرفته بما سوف يحدث ، بل يبدى هذه المعرفة ، لأنه يؤمن بحكمة برخت القائلة : « المهم هو ما يصبح مهماً » .

أما المسرحية نفسها فإنها لا تتشكل بوصفها وحدة عضوية ، تشد المتلقى بما يشبه التنويم المغناطيسى من البداية إلى النهاية . إنها على الضد من ذلك ، متباينة فى شكلها ، لا تنساب بطريقة آلية ، وتنطوى على تدخلات ، وتتجمع مشاهدها بطرائق تعطل التوقعات العرفية ، لتدفع المتلقى إلى التأمل النقدى فى العلاقات الجدلية بين الأحداث . ويتقطع انتظام الوحدة العضوية فى المسرحية البرختية باستخدام وسائل فنية مختلفة ، منها الفيلم السينمائى ، والبرجكتورات الخلفية ، والأغنية ، والرقص ، دون أن تمتزج هذه الأشكال امتزاجاً سلساً ، بل تقطع الحدث بدل أن تساعد على اكتماله المحكم . وبذلك كله ، يدفع الكاتب المسرحى المتلقى دفعاً إلى لون من الخبرة المركبة بالأوجه المتعددة من الأنماط المتصارعة فى العرض ، وعلى نحو يفضى معه « فعل التغريب » إلى الاغتراب بهذا المتلقى عن العرض ، ليمنعه من أن يتّحد بالمسرحية الاتحاد الوجدانى الذى يشلّ قوى الحكم النقدى عنده . إن فعل التغريب قرين عرض تجربة غير مألوفة فى ضوء غير مألوف ، على نحو يدفع المتلقى إلى اختبار الاتجاهات وأنواع السلوك التى كان يسلم بها سلفاً ؛ فهو نقيض فعل الإيهام فى المسرح البرجوازى ، ذلك المسرح الذى يقوم على تطبيع أشد الحوادث

غرابة ، وتهيئة المشاهد لاستهلاك الغريب وغير المألوف استهلاكاً مجدداً . ومادام المشاهد فى المسرح البرختى يغدو مؤهلاً لإصدار الأحكام على العرض والأحداث التى يجسّدها هذا العرض ، فإن هذا المشاهد يغدو خبيراً مشاركاً فى ممارسة ذات نهاية مفتوحة ، بعد أن كان مجرد مستهلك لموضوع اكتمل انجازه بعيداً عنه . ولذلك ، فإن نص المسرحية نفسه يظل نصاً مؤقتاً دائماً . قد يعيد برخت كتابة هذا النص نتيجة استجابات المشاهدين ، أو يشجّع الآخرين (وقد فعل) على المشاركة فى إعادة الكتابة ، ولكن على نحو تغدو معه المسرحية بمثابة تجربة يتم اختبار فرضياتها القبلية باسترجاع آثار العرض ؛ فهى تجربة لا تكتمل بذاتها بل بإدراك المشاهد لها . أما دار العرض المسرحى فتغدو داراً لا محل فيها للأوهام ، أقرب إلى المجمع الذى يضم المعمل والسيرك وقاعة الموسيقى وساحة الألعاب الرياضية وقاعة المناظرات ؛ فهى دار مسرح « علمى » يوافق عصر العلم . ومع ذلك كله ، يؤكد برخت كل التأكيد حاجة المتلقى إلى الاستمتاع ، وضرورة أن يستجيب المشاهد للعرض استجابة « حسية مرحة » (بل يود لو دخن المشاهدون ، لو ساعدهم التدخين على وضع الاسترخاء المتأمل) . وإذا كان على المشاهد « أن يفكّر فى الحدث » ، وأن يرفض التقبل السلبى له ، فإن ذلك لا يعنى نبذ الاستجابة الانفعالية (« فالمرء يفكّر وهو يشعر ، ويشعر وهو يفكّر ») .

٥ - ٤ الشكل والإنتاج :

يقدم مسرح برخت ، إذن ، مثالا عمليا على نظرية بنيامين عن الفن الثورى الذى يغير أنماط إنتاج الفن بدل أن يقنع بما هو متاح منها . والحق أن هذه النظرية ليست من ابتكار بنيامين تماما ؛ فلقد تأثر فيها بأفكار المستقبليين والتشيشيديين الروس ، كما تأثر ببعض أفكار الدادية والسريالية فيما يتعلق بوسائل الاتصال الفنى . ولكن النظرية تطور راق متميز رغم ذلك . ويهمنى - فى هذا المقام - أن أناقش مناقشة موجزة ثلاثة من الجوانب المترابطة للنظرية . يتمثل أولها فى المعنى الجديد الذى تطرحه النظرية للشكل ، ويتصل ثانيها بالتحديد الجديد الذى تتضمنه النظرية لمفهوم المؤلف ، ويتصل آخرها بما قامت به النظرية من إعادة تحديد النتاج الفنى نفسه .

إن الشكل الفنى الذى ظل منطقة يحوطها علم الجمال بالرعاية لوقت طويل ، قد أصبح ينطوى على بعد جديد فى أعمال برخت وكتابات بنيامين . لقد أوضحت أن الشكل الفنى يجسد أنماط الإدراك الأيديولوجى ، ولكن هذا الشكل قد أصبح يجسد وضعا معينا من العلاقات الإنتاجية بين الفنانين والمتلقين[١٣] . صحيح أن أنماط الإنتاج الفنى المتاحة فى المجتمع (كإمكان أن يطبع المجتمع آلاف النسخ من النصوص ، أو يقتصر الأمر على مجرد مخطوطات تتداولها الأيدى فى دائرة محدودة) عامل حاسم فى تحديد العلاقات الاجتماعية بين « المنتجين » و « المستهلكين » . ولكن هذه الأنماط عامل لا يقل حسما فى تحديد شكل العمل الأدبى نفسه ؛ فالعمل الذى يباع فى السوق للآلاف المجهولة يختلف اختلافا بينا فى شكله عن العمل الذى يتم إنتاجه داخل نظام تعامل محدود ؛ تماما مثلما تختلف المسرحية المعدة للمسرح الشعبى فى أعرافها الشكلية عن تلك التى تنتج لمسرح خاص (تجريبى) محدود الكراسى . ولذلك ، فإن علاقات الإنتاج الفنى هى علاقات داخلية فى الفن نفسه ؛ بمعنى أنها تسهم داخليا فى تشكيل العمل الفنى . يضاف إلى ذلك ، أنه إذا كان تغير التكنولوجيا الفنية يفضى إلى تغير العلاقة التى تصل بين الفنان والمتلقى ، فإن ذلك التغير يفضى إلى تغيير العلاقة بين الفنان وغيره من الفنانين . إننا نفكر تلقائيا فى العمل الفنى بوصفه نتاج مؤلف فرد متباعد عن الآخرين . ومن المؤكد أن هذا التفكير يرتبط بالكيفية التى يتم بها إنتاج أغلب الأعمال الفنية . ولكن وسائل الاتصال الحديثة ، أو الوسائل التقليدية المحولة ، تتيح إمكانات نضرة جديدة فى مجال التعاون بين الفنانين . ولم يكن إروين بسكاتور (المخرج المسرحى التجريبى ، الذى تعلم منه برخت الكثير) ليتردد فى الاستعانة بهيئة كاملة من المسرحيين لتعمل معه فى المسرحية ، بل بفريق من المؤرخين والاقتصاديين وعلماء الجمال لمراجعة العمل .

ولا ينفصل التحديد الجديد الذى تطرحه النظرية للمؤلف عن هذا السياق . إن المؤلف منتج أساسا ، ويماثل - من حيث كونه منتجا - أى صانع آخر فى عمليات الإنتاج الاجتماعى . ولذلك ، يعارض كل من بنيامين وبرخت المفهوم الرومانتيكى الذى يرى فى المؤلف خالقا ، أو كائنا علويا يستحضر مخلوقاته بطرائق خفية من العدم ؛ فمثل هذا المفهوم المرتبط بالإلهام الفردى يعنى استحالة التفكير فى الفنان بوصفه صانعا : له جذوره المرتبطة بتاريخ محدد ، ويمارس عمله بأدوات خاصة متاحة له . ولقد كان ماركس وإنجلز على وعى بخطر هذا المفهوم الصوفى فى الفن فى نقدهما رواية (يوجين سو) ، فذهبا إلى أن فصل العمل الفنى عن صاحبه « من حيث هو ذات تاريخية حية » إنما هو « تشجيع لقوة إعجاز تنطلق بها الكتابة » ، على نحو يفضى إلى تجريد الفن من تاريخيته ، ويحول العمل الأدبى إلى معجزة غريبة بلا دافع محدد .

ويتصدى بيير ما شرى - بدوره - لمفهوم الفنان الخالق ؛ فالمؤلف - عنده - منتج فى المحل الأول ، يعمل فى مواد معينة ، هى الأشكال والقيم والأساطير والرموز والأيديولوجيات ، ليستخرج منها نتاجا جديدا . ولكن المؤلف لا يصنع المواد التى يعمل فيها ، بل تأتى إليه هذه المواد مصنّعة سلفا ، ليعمل فيها ، على نحو ما يجمع العامل فى مصنع لتجميع السيارات إنتاجه من مواد سابقة التجهيز . ويدين ماشرى فى هذا الفهم إلى جهد لوى ألتوسير الذى زوده بمفهوم « الممارسة » praxis ، خصوصا حين يقول ألتوسير :

> **« أعنى بالممارسة عموما أى عملية لتحويل أى مادة خام متاحة محددة إلى إنتاج محدد ؛ ذلك التحويل الذى يتأثر بعمل إنسانى محدد ، ويقوم على استخدام أدوات محددة (للإنتاج) » .**

هذا الفهم للممارسة ينطبق على الفن ؛ لأن الفنان يستخدم أدوات إنتاج محددة ، أى تقنيات خاصة بفنه ، ليحول مواد اللغة والتجربة إلى إنتاج محدد . وليس هناك أى سبب يجعل من هذا التحول المتميز أكثر إعجازا من غيره[١٤] .

أما الجانب الثالث من النظرية ، الذى يعيد تحديد العمل الفنى نفسه ، فإنه يردنا إلى مشكلة طبيعة الفن . إن المسرح البرجوازى - فيما رآه برخت - يهدف إلى مجرد المس العابر للمتناقضات على نحو يخلق تآلفا زائفا . وما يحدث فى هذا المسرح يحدث مع بعض نقاد الماركسية ، خصوصا لوكاش ، فيما رأى برخت أيضا . ولا شك أن

المعركة التي اشتعلت بين الاثنين - لوكاش وبرخت - حول قضية الواقعية والتعبيرية - في الثلاثينيات - هي واحدة من أهم المعارك الحاسمة في النقد الماركسي . لقد كان لوكاش - كما رأينا من قبل - ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه « وحدة تلقائية » ، توفق بين المتناقضات الرأسمالية ، أي توفق بين الجوهر والمظهر ، وبين العيني والمجرد ، وبين الفردي والوحدة الشاملة للمجتمع . وكان يرى أن الفن يعيد خلق الوحدة والتآلف ، ليتغلب على هذه المتناقضات التي تمثل جوانب الاغتراب . ولم يكن برخت يرى في هذه النظرة سوى حنين رجعي إلى الماضي . ومهمة الفن - عنده - هي الكشف عن هذه المتناقضات وليس تجاهلها ؛ فالفن بكشفه عن هذه المتناقضات يستثير البشر ، ويدفعهم إلى إزاحتها من الحياة الفعلية . ولكي يحقق الفن هذه المهمة ، فمن الضروري ألا يكون العمل الفني كاملا الكمال المتكامل في ذاته ، أي لا يكتمل إلا بالطريقة التي يستخدم بها ، ومن خلال فعل الممارسة الذي يجعل من عملية الاستهلاك جانبا من عملية الإنتاج . وكان برخت يتابع - في هذا المنظور - ما سبق أن أشار إليه ماركس في كتابه « إسهام في نقد الاقتصاد السياسي » ، حيث أكد أن الإنتاج لا يكتمل من حيث هو إنتاج إلا بعملية الاستهلاك ؛ وما قاله - في « الأسس » - من « أن الإنتاج لا يخلق موضوعا لذات فحسب ، بل ذاتا لموضوع في الوقت نفسه » .

٥ - ٥ واقعية أم حداثة :

وكان يكمن وراء هذا الصراع بين برخت ولوكاش خلاف عميق الجذور في قضية الواقعية ؛ وهو خلاف كان له بعض الأهمية السياسية في وقته ، فقد كان لوكاش يمثل الأرثوذكسية السياسية في ذلك الوقت ، في مقابل برخت الذي كان يصنَّف بوصفه « يساريا » ثوريا مريبا . ولقد رد برخت على لوكاش فيما وجهه الأخير إلى فنه من اتهام بالانحطاط الشكلي ، فذهب إلى أن لوكاش نفسه لا يقدم سوى مجرد تحديد شكلي للواقعية ، بمعنى أنه يثبت تثبيتا توثينيا شكلا أدبيا لا يعدو أن يكون نسبيا من الناحية التاريخية (هو القصة الواقعية في القرن التاسع عشر) ، ويفرض هذا الشكل فرضا دوجماطيا بوصفه نموذجا أرقى على كل ما عداه . وفي ذلك ما يؤكد أن لوكاش يتجاهل الأساس التاريخي للشكل . إذ كيف يمكن - فيما يقول برخت - أن نستعير الأشكال التي نتجت عن مرحلة سابقة في الصراع الطبقي لنفرضها فرضا على المبدعين ، كي يعيدوا خلقها في مرحلة لاحقة ؟ إن ذلك أشبه برفع شعار يقول : « كونوا مثل بلزاك ولكن كونوا أبناء عصركم ! » . وبقدر ما سخر برخت من « واقعية » لوكاش فإنه وسمها بالشكلية ، وبأنها واقعية أكاديمية غير تاريخية ، تقتصر على مجال الأدب وحده ، بدل أن تستجيب إلى الأوضاع المتغيرة التي تنتج الأدب ؛ بل هي واقعية بالغة الضيق من الزاوية الأدبية الخالصة ؛ لأنها لا تعتمد إلا على حفنة من الروايات بدل أن تتسع لتشمل كل الأنواع الأدبية . ولقد رأى برخت في لوكاش نموذجا لحالة الناقد الأكاديمي التأملي وليس الفنان الممارس ، أي نموذجا للناقد الذي تقوقع في مقولات ضيقة فعجز عن فهم التقنيات الحديثة ، فارتاب فيها ووسمها بالانحطاط ، لمجرد أنها لم تتوافق مع معايير اليونان أو القصة في القرن التاسع عشر . ليس هذا فحسب ، بل جعل برخت من لوكاش مثاليا طوباويا ، يريد العودة إلى « الأيام القديمة الجميلة » ، على النقيض منه ومن صديقه بنيامين ، فكلاهما يؤمن بضرورة الانطلاق من « الأيام الجديدة الفاسدة » . وبقدر ما كان لوكاش ينظر إلى الأشكال الطليعية في ريبة ، كان برخت ينظر إلى هذه الأشكال على أنها ذات قيمة كبيرة ؛ فهي تجسيد لمهارات متجددة اكتسبها الإنسان ، كاكتسابه القدرة على التسجيل التلقائي والجمع السريع بين التجارب . ولا علاقة للوكاش بمثل هذه القدرة ؛ فهو مشعوذ قديم لا يتقن سوى استحضار أرواح الشخصيات العظمى في أدب القرن التاسع عشر . وقد تنتمي هذه الشخصيات إلى وضع تاريخي لعلاقات اجتماعية ، لكنها لا يمكن أن تعود إلى الحياة مرة ثانية . وعلينا - والأمر كذلك - أن نبحث عن أنماط مختلفة من التشخيص ، تختلف اختلافا جذريا عن الأنماط القديمة لهذه الشخصيات . وإذا كانت الاشتراكية تشكل فردا مختلفا فإنها تستلزم شكلا مختلفا يسهم في تشكيل هذا الفرد .

وليس معنى ذلك أن برخت يتخلى عن مفهوم الواقعية ، بل يهدف إلى توسيع أفقها :

> « يجب أن يكون فهمنا للواقعية فهما سياسياً رحباً ، يتجاوز كل الأعراف . . . ولا ينبغي أن نقتصر في فهم الواقعية على أعمال خاصة قائمة ، بل علينا أن نستخدم كل أداة ممكنة ــ جديدةً أو قديمة ، جُرِّبت أو لم تجرَّب ، مأخوذة من الفن أو من غيره ــ لنصوِّر للبشر الواقع في شكل يعينهم على التحكم في هذا الواقع » .

وليست الواقعية ــ بهذا المعنى ــ مسألة نوع أو أسلوب أدبي محدد ، أو حتى « مجرد شكل » ، بل هي نوع الفن الذي يكتشف القوانين والتطورات الاجتماعية ، ويعري الأيديولوجيات السائدة ، عندما يتبنى وجهة نظر الطبقة التي تطرح أوسع الحلول للمشكلات الاجتماعية . ولا يتطلب هذا النوع من الكتابة إمكان التحقق في الواقع بالضرورة ، بالمعنى الضيق لخلق أنسجة الأشياء ومظاهرها ، بل يتسع هذا النوع لأوسع استخدامات الفانطازيا والاختراع ؛ فليس كل عمل يمنحنا الشعور الحقيقي بالعالم عملاً واقعياً بالضرورة[١٥] .

٥ - ٦ الوعي والانتاج :

يتيح لنا موقف برخت ــ على هذا النحو ــ علاجاً للريبة الستالينية الجامدة إزاء الأدب التجريبي ، التي كانت مسئولة عن تشويه عمل مثل « معنى الواقعية المعاصرة » للوكاش . وتتضمن النظرية الجمالية التي طرحها برخت وبنيامين نقدا قاسيا للدعوى المثالية التي ترى أن التكامل الشكلي للعمل الأدبي يكشف عن ضياع الائتلاف في الحاضر ، ويتنبأ بالائتلاف في المستقبل . وتلك دعوى ذات ميراث طويل ، يبدأ بهيجل ، ويمر بشيلر وشيلنج وينتهي بهربرت ماركوز . ولقد ذهب هيجل ــ في « فلسفة الفن » ــ إلى أن دور الفن يتمثل في إثارة كل قوى الروح الإنساني ، والوصول بهذا الروح إلى أكمل درجات التحقق ، لحفز الإنسان على الوعي بتراثه الخلاّق . أما ماركس فقد ذهب إلى أن المجتمع الرأسمالي يعادي الفن ويضرّ به ، ويحوّل كل نتاج اجتماعي إلى سلعة للبيع ، لما ينطوي عليه هذا

المجتمع من جمود مادى ، وتغليب للكم على الكيف . ومعنى ذلك أن اكتمال قوى الفن من حيث تحقيقها للقدرات الإنسانية ليس أمراً مطلقاً ، وإنما هو أمر يعتمد على تحوّل المجتمع نفسه بطريقة تطلق سراح هذه القدرات من عقالها . ولذلك ، أكد ماركس - فى « مخطوطات فلسفية واقتصادية » (١٨٤٤) - أن « ثراء الحواس الإنسانية الذاتية » لا يمكن أن يتحقق إلا بعد قهر الاغتراب الاجتماعى ، وحين يكتمل الحس الإنسانى الذاتى على نحو يجعل « الأذن موسيقية ، والعين كاملة فى استجابتها إلى الشكل الجميل ؛ باختصار - تغدو الحواس محققة للمتع الإنسانية . . . متقدمة من ناحية . . . ومثمرة من ناحية ثانية » .

ومن هذا المنظور ، فإن قدرة الفن على إطلاق القوى الإنسانية تعتمد على الحركة الموضوعية للتاريخ نفسه ، عند ماركس ؛ فالفن نتاج قسمة العمل التى تؤدى إلى انفصال العمل المادى عن العمل الذهنى ، فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ ، على نحو يؤدى إلى وجود مجموعة من الفنانين والمفكرين منعزلة نسبياً عن الأدوات المادية للإنتاج . ولقد ذهب تروتسكى إلى أن الثقافة نفسها نوع من « فائض القيمة » الذى يعتمد فى نموه على الاقتصاد والفائض المادى للمجتمع ، وقال - فى « الأدب والثورة » - إن الفن « يحتاج إلى نوع من الراحة والوفرة » . وصحيح أن الفن قد ينقلب إلى سلعة مشدودة إلى الأيديولوجيا ، فى المجتمع الرأسمالى ، ولكنه يظل قادراً على أن يتجاوز جزئياً هذه القيود ، فيظل قادرا على أن يمنحنا نوعا من الحقيقة ، ليست هى الحقيقة العلمية أو الفلسفية بالقطع ، ولكنها الحقيقة التى تصوّر لنا معاناة البشر لأوضاعهم فى الحياة ، واحتجاجهم عليها[١٦] .

وقد لا يختلف برخت مع نقاد الهيجلية الجديدة فى أن الفن يكشف عن قوى الإنسان وإمكاناته ، ولكنه يلح على أن هذه الإمكانات إمكانات تاريخية متغينة ، وليست مجرد جزء من وحدة إنسانية شاملة مجردة كونية ؛ كما يلح على أن الأساس الإنتاجى هو الذى يحدد مدى هذه الإمكانات . وبرخت - فى هذا الإلحاح - يتفق اتفاقا كاملا مع ماركس وإنجلز اللذين قالا - فى « الأيديولوجيا الألمانية » - : « لقد كان رافائيل - كغيره من الفنانين - مشروطا بالتقدم التقنى الذى حدث قبله فى الفن ، وبنظام المجتمع ، وبتقسيم العمل فى المنطقة التى عاش فيها » .

ومع ذلك كله ، فإن هناك خطراً واضحاً يكمن فى التركيز على الأساس التكنولوجى للفن ، وأعنى به فخ النزعة التكنولوجية ، أى الاعتقاد بأن قوى التقنية وحدها هى العامل الحاسم فى التاريخ ، وليس المكان الذى تشغله داخل نمط الإنتاج الأشمل . ويقع برخت وبنيامين فى هذا الفخ أحيانا ، خصوصا حين لا يجيب عملهما عن السؤال : كيف يتّسق تحليل الفن بوصفه نمطا للإنتاج مع تحليل الفن بوصفه نمطا لتجربة ؟ بعبارة أخرى ، ما العلاقة بين « البنية التحتية » و « البنية الفوقية » فى الفن نفسه ؟ لقد انتقد تيودور أدورنو صديقه وزميله بنيامين نقدا صائبا فى هذا الجانب ، وذلك لما لاحظه أدورنو من أن بنيامين يلجأ أحيانا إلى نموذج بالغ التبسيط لهذه العلاقة ، فيبحث بحثا خاطئا عن مماثلات ومشابهات بين حقائق اقتصادية منعزلة ، وحقائق أدبية لا تقل عنها انعزالاً ، وعلى نحو تغدو معه العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية علاقة مجازية فى المحل الأول . ومن المؤكد أن هذا الخطأ يكشف عن بعض الجوانب التى تميز طريقة بنيامين فى الدراسة ، خصوصا لو قارنا بين هذه الطريقة والمناهج المنظمة المتسقة التى يستخدمها لوكاش وجولدمان .

ولكن البحث عن كيفية لوصف العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتية فى الفن ، ومن ثم العلاقة بين الفن من حيث هو إنتاج ومن حيث هو أيديولوجيا ، إنما هو بحث من أهم الأبحاث التى لابد للنقد الماركسى من القيام بها الآن . وقد نتعلم - فى هذا المجال - شيئا من النقد الماركسى للفنون الأخرى . وأنا أفكر فى دراسة جون برجر للرسوم الزيتية بوجه خاص ، حيث يذهب برجر إلى أن رسم الزيت لم يتطور من حيث هو نوع فنى إلا عندما تزايدت الحاجة إليه للتعبير عن أسلوب أيديولوجى محدد فى رؤية العالم ، أسلوب لم تلائمه التقنيات الأخرى . إن رسم الزيت خلق كثافة معينة ، رونقا وصلابة فيما صوّر ؛ كما أنه صنع بالعالم ما صنعه رأس المال بالعلاقات الاجتماعية ، عندما حوّل الأشياء إلى موضوعات متساوية ، وعلى نحو غدا معه الرسم نفسه - أو اللوحة - موضوعا أو سلعة تباع وتقتنى ، فأصبحت اللوحة بذاتها قطعة من قطع الملكية التى تمثّل العالم من هذه الزاوية . وذلك وضع يواجهنا بمجموعة من العوامل المترابطة : يتصل أولها بمرحلة الإنتاج الاقتصادى فى المجتمع ، أى المرحلة التى بدأ فيها ازدهار رسم الزيت بوصفه تقنية خاصة للإنتاج الفنى ؛ ويتصل ثانيها بجماع العلاقات الاجتماعية بين الفنان والمتلقى (المنتج/المستهلك ، والبائع/المشترى) ارتبطت به هذه التقنية ؛ ويتصل ثالثها بالعلاقة التى وصلت بين علاقات الملكية الفنية من ناحية ، وعلاقات الملكية العامة من ناحية ثانية ؛ ويتصل رابعها وآخرها بالسؤال عن الكيفية التى تجسّدت بها الأيديولوجيا التى دعمت علاقات الملكية فى شكل معين من الرسم ، أى فى طريقة بعينها من طرق النظر إلى الموضوعات وتصويرها . إن هذا النوع من التفكير الذى يربط بين أنماط الإنتاج وتعابير الوجه المثبّتة على قماش اللوحة هو نوع التفكير الذى يجب أن يطوّره النقد الماركسى بمصطلحاته الخاصة المرتبطة بطبيعة الأدب نفسه .

وهناك سببان مهمان يدعوان إلى ضرورة القيام بذلك . أولهما أننا لن نكون قادرين على الفهم الكامل لحاضرنا الخاص - وعلى تغييره فى الوقت نفسه - إلا إذا ربطنا أدب الماضى بمعركة البشر ضد الظلم والاستغلال ، ولو بطريقة غير مباشرة . وثانيهما أن عجزنا عن القيام بهذه المهمة يجعلنا أقل قدرة على قراءة النصوص الأدبية ، ومن ثم إنتاج الأشكال الفنية التى تسهم فى تشكيل فن أفضل وبناء مجتمع أمثل ؛ فالنقد الماركسى ليس مجرد تقنية بديلة لتفسير « الفردوس المفقود » أو « ميدلمارش » ، بل جانب من تحررنا من الظلم . وذلك هو السبب الذى يجعله جديراً بالمناقشة التفصيلية فى كتاب .

* * *

الهوامش :

١ ــ قد يرفض كثير من النقد غير الماركسي مصطلح « الشرح » على أساس أنه مصطلح ينتهك « سر » الأدب ، ولكنى أستخدمه ـ فى هذا المجال ـ لأنى أوافق بيير ماشرى على ماذهب إليه فى كتابه عن « نظرية الإنتاج الأدبي » (باريس ، ١٩٦٦) من أن مهمة الناقد ليست هى « تفسير » interpretation بل « شرح » explana-tion النص ؛ ذلك لأن تفسير النص يعنى ـ عند ماشرى ـ تنقيح هذا النص أو تصويبه وفق معيار أعلى لما ينبغى أن يكون عليه النص ؛ فالشرح ـ بهذا المعنى ـ نوع من الرفض للنص على ما هو عليه . أما النقد التفسيرى فهو نقد لا يفعل شيئا سوى تكرار النص ، وتعديله وإحكامه ، فى سبيل عملية استهلاك أيسر . ويدل أن يقول لنا هذا النقد الكثير عن الأعمال الأدبية فإنه لا يقول شيئا ذا بال فى آخر المطاف .

٢ ــ يمكن لنا أن نضع القضية فى إطار أكثر تركيبا فنقول : إن أثر الأساس الاقتصادى لا يظهر على نحو مباشر فى « الأرض الخراب » ، ولكن هذا الأساس هو الذى يحدد ـ فى التحليل الأخير ـ حالة تطور كل عنصر من عناصر تشكل البنية الفوقية (الدينية والفلسفية . . الخ) ، ويحدد العلاقات البنيوية المتبادلة بين هذه العناصر التى تغدو القصيدة بمثابة تركيب فريد لها . .

٣ ــ لا أقصد من وراء هذه الإشارة رفض كريستوفر كودويل بوصفه « ماركسيا فجا » ؛ فقد حاول هذا الناقد بناء علم جمال ماركسى شامل ، فى أوضاع تاريخية غير ملائمة .

٤ ــ ولد لوكاش فى بودابست عام ١٨٨٥ لأب ثرى من رجال البنوك ، وتأثر فى شبابه بفلسفة هيجل التى طبعت بطابعها كتابيه الباكرين عن « الروح والأشكال » (١٩١١) و « نظرية الرواية » (١٩٢٠) ـ ولقد انضم إلى الحزب الشيوعى عام ١٩١٨ ، وأصبح مفوضا للتعليم أثناء الكوميون المجرى ، ثم فر إلى النمسا بعد انهيار هذا الكوميون ، حيث ألف كتابه « التاريخ والوعى الطبقى » ، الذى أدان الكومنترن طابعه المثالى . ولكنه هاجر إلى موسكو عندما تولى هتلر سلطة الحكم فى ألمانيا ، وتفرغ للدراسات الأدبية ، فكتب « دراسات فى الواقعية الأوربية » (الترجمة الإنجليزية ، لندن ١٩٧٢) و « الرواية التاريخية » (لندن ، ١٩٦٢) ، ثم عاد إلى المجر عام ١٩٤٥ ، وأصبح وزيرا فى حكومة ناجى عام ١٩٥٦ بعد الانتفاضة المعادية للاتحاد السوفيتى . وقد نفى إلى رومانيا حوالى عام عاد بعده إلى المجر ، حيث نشر « معنى الواقعية المعاصرة » (لندن ، ١٩٦٣) ، ودراسات عن لينين وهيجل وجوته ، وأخيراً كتابه الضخم عن « علم الجمال » .

٥ ــ يستحق الأمر أن نشير إلى جوانب نقص أخرى فيما قال به جولدمان ؛ منها أن هناك تقابلا خاطئا بين « رؤية العالم » و « الأيديولوجيا » ، واضطرابا فى مواجهة مشكلة القيمة الجمالية ، ومفهوما غير تاريخى عن الأبنية العقلية ، وتعسفا وضعيا ينطوى عليه المنهج .

٦ ــ على أى حال ، كان جدانوف يسمح للكتاب باستخدام أشكال ما قبل الثورة للتعبير عن مضمون مابعد الثورة .

٧ ــ لم يقرأ لينين ـ فى حقيقة الأمر ـ تعليقات إنجلز عندما كتب مقالاته عن تولستوى .

٨ ــ أدين فى هذه النقطة للأستاذ س . س . بروير من جامعة أكسفورد .

٩ ــ يتشابه ما قام به ويست تشابها ملتويا مع ما قام به سارتر فى كتابه « ما الأدب » (الترجمة الإنجليزية ، لندن ١٩٦١) ، حيث يذهب سارتر إلى أن القارىء يستجيب إلى شخصية تخلقها الكتابة ، ومن ثم إلى حرية الكاتب الذى يتوجه إلى القارىء ليسهم معه فى إنتاج العمل . وإذا كان فعل الكتابة يهدف إلى تجديد العالم فإن غاية الفن هى الكشف عن العالم بتقديمه على ما هو عليه من حيث صلته بالحرية الإنسانية . وملاحظات سارتر مفيدة فى هذا المجال ، برغم ما تنطوى عليه من مسحة فردية وجودية .

١٠ ــ ولد ولتر بنيامين فى برلين عام ١٨٩٢ لأسرة يهودية ثرية . وكان طالبا نشطا فى الحركات الأدبية الراديكالية . وكتب رسالته التى حصل بها على درجة الدكتوراه عن أصول تراجيديا الباروك الألمانية ، التى نشرت فيما بعد بوصفها أحد أهم أعماله . عمل ناقدا ، وكاتب مقالات ، ومترجما فى برلين وفرانكفرت بعد الحرب العالمية الأولى . وتعرف الماركسية بفضل إرنست بلوخ ، وأصبح صديقا حميما لبرتولت برخت . فرّ إلى باريس عام ١٩٣٣ عندما وصل الحزب النازى إلى الحكم فى ألمانيا ، وعمل فى باريس . وحاول الفرار إلى أسبانيا بعد سقوط باريس . وانتحر بعد أن اعتقل أثناء فراره .

١١ ــ قارن هذه الفكرة بما يؤكده أنطونيو جرامشى فى « مذكرات السجن » حيث يقول : « إن خصوصية المثقف الجديد لا يمكن أن تتمثل فى بلاغته ؛ فالبلاغة مظهر خارجى ، ومحرك عابر للعواطف والمشاعر ، بل تتمثل هذه الخصوصية فى مشاركته الفعالة فى الحياة بوصفه بانيا ومنظِّما ، مقنعا دائما ، وليس مجرد خطيب ساذج » .

١٢ ــ يزداد وضوح فكرة بنيامين عن أثر الصدمة بمراجعة بحثه عن « شارل بودلير : الشاعر الغنائى فى عصر الرأسمالية العالية » ، وما كتبه بعنوان « تفريغ مكتبتى » ، حيث يتأمل ميله الخاص إلى التجميع ، وحيث يرى أن تجميع الموضوعات اعتراف بفوضى الماضى ورفض لتفرد هذه الموضوعات ؛ كما يرى أن التجميع ليس تنظيما متسقا للموضوعات أو اختزالاً لها فى مقولات ، بل هو طريقة لتدمير سلطة الماضى الجائرة بتحرير أجزاء منه .

١٣ ــ قارن هذه الفكرة بما يذهب إليه ألتوسير ـ فى كتابه « لينين والفلسفة » ـ حين يقول : « إن الاستهلاك الجمالى والخلق الفنى هما بمثابة شىء واحد » .

١٤ ــ يعارض ماشرى ـ فى نهاية الأمر ـ فكرة « الذات الفردية » للمؤلف ، سواء كانت هذه الذات تقترن بمعنى الخلق أو معنى الإنتاج . ولكنه ـ مع تهوينه من شأن الذات الفردية للمؤلف ـ لا يصل إلى حد القول بأن النص « ينتج نفسه » من خلال المؤلف . وعلى كل ، فمثل هذه النظرة توازى الأفكار التى يعمقها دارسو السميوطيقا ، الذين يتحلقون حول المجلة الباريسية Tel Quel ، والذين ينظرون إلى النص بوصفه عملية إنتاج دائمة ومستمرة ، يقوم بها المتلقى ، مسطورين ـ فى ذلك ـ بعض الأفكار الماركسية والفرويدية .

١٥ ــ يجب التمييز ـ فى هذا المقام ـ بين وضع برخت ووضع الناقد الفرنسى روجيه جارودى فى كتابه « واقعية بلا ضفاف » (باريس ، ١٩٦٣) ذلك أن جارودى يحاول توسيع مصطلح « الواقعية » ليجعل منه مصطلحا يستوعب الكتاب الذين رفضهم نقاد الواقعية من قبل . ولكن جارودى أقرب إلى لوكاش منه إلى برخت ؛ فهو يوحِّد بين القيمة الجمالية والتراث الواقعى العظيم على نحو ما يفعل لوكاش . وكل ما فى الأمر أنه أكثر تحررا فى فهمه الواقعية من لوكاش .

١٦ ــ مع أن الفن فى ذاته ليس طرازا علميا من طرز الحقيقة ، إلا أنه قادر على توصيل تجربة الفهم العلمى (أعنى الثورى) للمجتمع ، فتلك هى التجربة التى يزودنا بها الفن الثورى .

لوى ألتوسير

البنية ذات الهيمنة: التناقض والتضافر*

تقديم وترجمة
فريال جبورى غزول

مقدمة أولاً : لماذا نترجم لوى ألتوسير Louis Althusser على وجه الخصوص ؟

وثانياً : لماذا نختار من أعماله كتاب من أجل ماركس ؟

وثالثاً : لماذا نخصص من كتابه المذكور نص « البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر » للترجمة ؟

هذه الأسئلة تفرض نفسها عند ترجمة أى نص . لماذا هذا المؤلف على وجه الخصوص ؟ ولماذا من كل أعماله هذا النص ؟ وكيف يمكن أن نبرر نقل نص من لغة إلى أخرى ، ومن واقع ثقافى معين إلى واقع ثقافى آخر ؟ ماذا يعنى لدينا — نحن عرب الثمانينيات — نص كتبه مفكر فرنسى فى الستينيات ، وفى سياق يختلف عن سياقنا ، وتراث يختلف عن تراثنا ؟ وكيف يمكن أن نجعل من ترجمة هذا النص حافزاً لمراجعة واقعنا ، ورصد تراثنا ، والتطلع إلى مستقبلنا ، لا أن نجعل منها اغتراباً عن هذا الواقع ، وغياباً عن هذا الحاضر ؟

إن التراث العالمى ، بما فى ذلك تراثنا ، يشهد على أن للترجمة دورها المنشِّط ، بل إننا لو راجعنا ثقافتنا مراجعة أمينة وصادقة لتوصلنا إلى ارتباط مراحل توهجها ارتباطاً حميمياً بحركة ترجمة نشيطة ، وارتباط مراحل خمودها بحركة ترجمة راكدة ، سواء كان ذلك فى العصر العباسى أو فى عصر النهضة ، فى مشرق الوطن العربى أو مغربه . وتكمن قيمة الترجمة — أى قيمة نقل نص من لغة إلى أخرى — فى توظيف هذا النقل المعرفى . هل يوظف هذا النقل للإنتاج المعرفى ، أو أنه يبقى نموذجاً طريفاً من مستورد معرفى أجنبى ، نتباهى ونتشدق به ، أو نرفضه ونستنكره؟ إنّ الانصياع الأعمى له هو الوجه الآخر للرفض القطعى له ؛ فهذان الردّان على النص المترجم ليسا إلا طرفى شىء واحد . وأنا أرجو أن يتجاوز القارىء كليهما . ويا حبذا التفكير فى النص المترجم عوضاً عن التكفير به . ويا ليتنا نستخدم النص المترجم ولا نخدمه ؛ نوظفه ولا نسمح له بأن يوظفنا ؛ نتفاعل معه ولا نكون له مفعولاً به ؛ نتجادل معه ، بمعنى أننا نصغى إليه ونرد عليه ، لا نقابله بغوغائية المصادرة ، أو تبعية التلقين . ولو كان لنا مع صلابتنا مرونة ، وفى هويتنا مكان للأخذ والعطاء مع الآخر ، لربّما تعلمنا وعلّمنا ؛ ولربما اكتسبنا معرفة وأضفنا إليها ؛ ولربما أنتجنا معرفة .

* * *

إن لوى ألتوسير من أكثر الفلاسفة أثراً ؛ فقد ترجم الكثير من أعماله[1] إلى لغات عدة ، ومنها كتاب أسهم مع آخرين فى تأليفه ، هو : قراءة رأس المال ، الذى ترجم إلى العربية[2] بالإضافة إلى لغات أوربية عدة . وفى العشرين سنة

(*) Louis Althusser, Pour Marx, Paris Maspero, 1965.

الماضية كان ألتوسير موضوعاً سجالياً فى أوربا وأمريكا اللاتينية ؛ فقد حيّاه البعض لدخوله فى صميم النصوص الماركسية وقراءتها قراءة فذّة ؛ واتهمه آخرون بالخروج عن تعاليم ماركس . صفق له البعض لأنه كشف لهم عن الحقيقة الكامنة فى النصوص الماركسية ؛ وقال آخرون إنه يشوّه ماركس وينحرف عن فكره . وقد أثار النقاش حول ألتوسير حمية المؤيدين والمعارضين له ، ونتج عن ذلك كثير من المقالات والكتب بالفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والأسبانية[٣] .

وسواء اختلفنا مع مقولات ماركس أو اتفقنا فلا بُدّ أن نعترف بماركس مفكراً كبيراً ؛ فقد سرت مفاهيمه فى الفكر المعاصر ؛ وهو كفرويد ونيتشه ، لابُدّ من معرفته إن كنّا نريد أن نعيش فى القرن العشرين . وبالإضافة إلى أهمية ماركس الفكرية فهو مهم سياسياً فى الأحزاب والدول التى تتخذ من فكره وقيمه نموذجاً للمجتمع الإنسانى . ولهذا نجد أن أى قراءة جديدة لماركس تثير قضايا معرفية وأيديولوجية . ولا مفرّ للقارىء المثقف ــ سواء كان ذا نزعة ماركسية ، أو نزعة لا ماركسية ، أو نزعة مناهضة للماركسية ــ أن يعرف ما يجرى فى هذا الحقل المهم نظرياً وعملياً ؛ فلهذا يبدو لنا تعرف قراءة ألتوسير لماركس أمراً على درجة من الأهمية ؛ لأنه يمثل تياراً مهماً فى حقل مهم . ويمكننا أن نقول إن ألتوسير يقوم بقراءة بنيوية للنص الماركسى ؛ أى أنه يوظف مفاهيم مستقاة من الفكر البنيوى والألسنى لقراءة نصوص فى الاقتصاد السياسى . ولكيما نبقى فى حدود الأمانة العلمية لنَقُل إن ألتوسير معروف بأنه قارىء « بنيوى » لماركس ؛ ولكن ألتوسير نفسه ميّز بين ما يقوم به وبين أيديولوجيا البنيويين ؛ فهو يقول فى مقدمته للترجمة الإيطالية لكتابه قراءة رأس المال ، إن الالتباس بينه وبين البنيويين ناتج عن استخدامه لمصطلحات بنيوية ، إلا أنه قد أضاف إليها مصطلحات أخرى لا ترد فى البنيوية ، كالهيمنة ، وسيرورة الإنتاج . . . الخ[٤] .

وحتى عندما يكون القارىء لا مبالياً بالحضارة الحديثة ومفاتيحها من أمثال أعمال ماركس ، لا بُدّ أن يهم هذا القارىء ــ بوصفه قارئاً ــ أى منهج جديد فى القراءة ؛ وهذا ما يقدمه لنا ألتوسير . وقد أطلق ألتوسير على منهجه فى القراءة مصطلح « قراءة كشفية » lecture symptomale ؛ وهى قراءة تتعامل مع النص على أنه لا يبوح بكل ما فى باطنه ، ولا يفصل كل ما بداخله مباشرة ، بل على القارىء أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به ، فاحصاً الأعراض ، راصداً ما يقوله المريض ، ليتوصل إلى تشخيص المرض . وهذا ما يفعله الطبيب الذى يعالج أمراض الجسد ، والطبيب النفسى الذى يعالج عقد النفس . . . ولكن لماذا لم يفصح ماركس عما بذهنه ، ويُبِنْ عن قصده ، حتى يريحنا ويستريح ؟ إن ماركس لم يفعل ذلك لأن أعماله كانت ساحة صراع للتخلص من الأوهام الأيديولوجية والاعتبارات اللا علمية ، ولم يسمح له عمره القصير ــ نسبياً ــ أن يُتوّجها بعمل نهائى ومكتمل . وفى قراءة ألتوسير ، مبتدئاً بأولها **المخطوطات الفلسفية والاقتصادية** ، التى تمثل ماركس الشاب ، ومنتهياً بكتاب **رأس المال** ، نجده يقدم لنا ماركس المفكر ، الذى يحاول أن يتخلص من إرثه الأيديولوجى ؛ وبصورة خاصة من إرثه الهيجلى والفويرباخى . ففى بداية أعمال ماركس نجد بصمة فويرباخ Feuerbach واضحة عنده ، حيث يستخدم مفهوم الاستلاب (Entäusserung)alienation فى **المخطوطات الفلسفية والاقتصادية** ، ويختفى هذا المفهوم بنضوج ماركس . كما نجد عند ماركس بصمة هيجل فى مفهوم « سلب السلب » negation de la négation . وبالرغم من أن ماركس يستخدمه حتى فى مرحلة نضوجه ، فإنه يفرّغه من دلالته الهيجلية ، ويوظفه عند الحديث عن الرأسمالية التى تهدم الإقطاعية ، والتى ستهدَم هى أيضاً بدورها . ولكن هذا التحرر الماركسى من الأب هيجل لا يتم فى صدام حاسم ، ينتصر فيه الابن على أبيه ، كما فى الأسطورة الأوديبية ، بل يتم عبر مراحل يقوم ألتوسير برصدها ، ويقرأ مساراتها العميقة فى تطور ماركس الذهنى . يرى ألتوسير أن فى كتاب ماركس **مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى** بدايات الاستقلال الفكرى ، والابتعاد عن الهيجلية ؛ وفى **رأس المال** يستمر هذا التطور ويثبت ، ولكنه لا يصل إلى درجة بلورة المفاهيم الكامنة فى نظرية الجدلية الماركسية بلورة كاملة ، أى أن ماركس لم يقدم لنا تعريفاً مانعاً وشاملاً لمبادئه . ومن المعروف أن ماركس كان مصمماً على كتابة كتاب مخصص للجدلية ، ولكنه توفى قبل أن يفعل ذلك . لو صحّ هذا التصور الألتوسيرى لتطور فكر ماركس فسيسهل علينا إدراك أبعاد المشروع الألتوسيرى ، وهو بلورة هذه المفاهيم المتناثرة والكامنة فى آثار ماركس ، وتحقيق المسيرة الفكرية الماركسية . إن ما يفعله ألتوسير من وجهة نظره ومن وجهة نظر أتباعه ومريديه هو ليس إضافةً أو زيادة لماركس ، بل هو عملية دقيقة لاستخراج قوانين الجدلية المادية وقواعدها وأصولها من الأعمال الماركسية ؛ أو ــ بعبارة أخرى ــ هو استقراء القوانين العلمية من الإنشاء الماركسى (الملوث بأيديولوجيا زمانه) ؛ أو هو استخلاص لجوهر الماركسية من خلال مؤلفات ماركس ، كما يستخلص الذهب الخالص من الذهب الخام المختلط بالشوائب . . وإذن فألتوسير يطمح إلى تقديم ماركس بشكل مغاير لصورته عند الماركسيين ، ومطابق لذاته(*) ؛ فهو ينفى عنه التقديس الذى يضفيه عليه العقائديون الماركسيون[٦] ؛ فلم يكن ماركس « معصوماً » ، بل بدأ بحثه المضنى عن الحقيقة وهو منغرس فى أيديولوجيا عصره السائدة ، وحاول أن يتخلص من هذه الشوائب . . إن بحث ماركس الدائب يؤرخ لهذا السعى الذى لم يبلغ قمته ؛ لأن ماركس لم يحقق طموحه ويكتب كتابه الأخير عن الجدلية . ومن جانب آخر يختلف ألتوسير عن اللا ماركسيين الذين يجدون أن ماركس ليس أكثر من مفكر كغيره من المفكرين . يرى ألتوسير فى ماركس مفكراً فذّاً لأنه المفكر الذى توصل إلى إنشاء مفاهيم وقواعد (وإن كانت أحياناً غير

مبلورة) تسمح بدراسة العلوم الإنسانية على أساس علمى ، لا أيديولوجى ؛ أى أن ماركس ـ من منظور ألتوسير ـ قد قام بثورة معرفية يمكن أن نقارنها بالثورة التى قام بها جاليليو فى ميدان علوم الطبيعة .

ويجدر بنا هنا أن نوضح الفرق بين العلمى والأيديولوجى عند ألتوسير . يرى ألتوسير أن العلمى يختلف عن الأيديولوجى ، وأنه إذا كان ينبع منه فإنه لا يصبّ فيه . ويمكننا القول إن العلم ـ بالنسبة إليه ـ منعطف حاد فى طريق يبدأ بالأيديولوجى . والأيديولوجيا عند ألتوسير ليست لا عقلانية أو مزيفة بالضرورة ؛ فقد تكون منطقية ومتماسكة فكرياً ، ولكنها تختلف عن العلمية من هذين المنطلقين :

١ - إن الأيديولوجيا تركز على الجانب الاجتماعى والعملى ، وعلى التجربة المعيشة ، وهى توفق بين الفرد ونظام مجتمعه وعالمه ، وتوجد فى كل المجتمعات ، بما فى ذلك المجتمع الاشتراكى والشيوعى . فالجانب العملى يطغى على الجانب المعرفى فى الأيديولوجيا ، بعكس العلم ، حيث يطغى الجانب النظرى على العملى . ويمكننا القول إن الأيديولوجيا عند ألتوسير نسق « معرفى » ، غرضه الرئيسى هو تكييف الإنسان لعالمه ، وأقلمة الفرد لظروفه . وقد ينطوى هذا التكييف المعرفى على حقائق كما قد ينطوى على تزييف ، وقد تكون مقولاته عقلانية أو لا عقلانية .

٢ - الأيديولوجيا انعكاس لا واع لعلاقة الإنسان بعالمه ، فى حين أن العلم واع . ويتم الانتقال من مرحلة الأيديولوجيا إلى مرحلة العلمية فى حقل ما منْ خلال ما يسميه ألتوسير : **الانشقاق الإبستمولوجى** أو « **القطيعة المعرفية** » **coupure epistémologique** . ويمثل هذا المصطلح (الذى يأخذه ألتوسير عن جاستون باشلار Gaston Bachelard من كتابه **نشوء الروح العلمية**) طفرةً من مرحلة الأيديولوجيا وما قبل العلمية إلى مرحلة العلمية .

وهكذا نرى كيف أن ألتوسير قد قدم إلينا مفاهيم ألقت ضوءاً على الفارق بين الأيديولوجى والعلمى ، دون أن تقابلهما على أن أحدهما باطل والآخر حق . وكثيراً ما نقع فى كتابات ألتوسير على مصطلح **النظرية** ، مستخدماً بمعنى الفكر العلمى . وبما أنه مقتنع بأن الفكر العلمى يعادل الجدلية المادية ؛ فكثيراً ما يستخدم ألتوسير مصطلح النظرية ليشير إلى الجدلية المادية . ومن الواضح أن ألتوسير يستخدم ـ فى دفاعه وهجومه ـ مصطلح « الأيديولوجى » تهويناً من قيمة الشىء ، إن لم يكن تجريحاً له ؛ ومصطلح « العلمى » فى مجال التقدير .

إن ما يعلمنا ألتوسير عن ماركس مهم ، ولكن أهم منه ما يعلمنا عن منهج القراءة الذى يمكننا أن نوظفه لقراءة نصوص تراثية قراءة كشفية ، نتوصل فيها إلى مفاهيمها العلمية المشتبكة بمفاهيمها الأيديولوجية . وهكذا يمكننا أن ننتزع أو نستخلص من تراثنا الجانب العلمى الذى يمكن أن يفيدنا ، ونطرح جانباً الوجه الأيديولوجى ، الذى كان له وظيفة اجتماعية وعملية فى زمن ما ، ولكنها وظيفة انتفت بتغير الأحوال وتعاقب القرون .

ولكن إسهام ألتوسير فى المعرفة وفتح أبوابها ونوافذها لا يقتصر على ما سبق ؛ فتبنى ألتوسير لمقاربة بنيوية للنص ، وتأكيد أهمية دور البنية الفوقية (بما فى ذلك العلاقات الإنتاجية والثقافية والسياسية والأيديولوجية والفنية والأدبية ، الخ . .) فى إحداث تغيرات فى المجتمع ، قد استعاد النظر فى هذه البنية الفوقية وخصوصيتها . ولقد مهد ألتوسير لدراسة البنية الفوقية (ومنها الأدب) فى إطار خصوصيته الأدبية ، ووظيفته الثورية فى آن واحد ؛ وبذلك أنشأ ، أو ـ على الأصح ـ أنشأ النقاد الأدبيون المتأثرون به ، مثل بيير ماشيرى الفرنسى Pierre Machery ، وتيرى إيجلتون الإنجليزى Terry Eagleton اتجاهاً جديداً فى النقد الأدبى ، يجمع بين الاهتمام بالشكل والوظيفة الاجتماعية ، والبنية والدور الثورى ؛ وهو نقد يحاول أن يعالج الشكل وقضية تحوله ، وعلاقته بالجوانب غير الفنية فى المجتمع ، بما فى ذلك الاقتصاد والصراع الطبقى .

لقد اتخذ النقد الأدبى فى القرن العشرين منعطفين : أحدهما شكلى ـ بنيوى ، بدأ فى روسيا (الشكلية الروسية) ، وانتقل إلى براغ (البنيوية التشيكية) ، ثم تشكل فى فرنسا (البنيوية الفرنسية) ، ومنها انتشر إلى العالم كله ، بما فى ذلك العالم الثالث . كما أن النقد الجديد فى العالم الناطق باللغة الإنجليزية (بريطانيا والولايات المتحدة وكندا الخ . .) ساد فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات،وكان كالشكلية ، يؤكد خصوصية الأدب والتعامل مع النص ، ولا يوظفه لدراسة التحولات الاجتماعية والطبقية . وقد كان إسهام هذا النقد هائلاً فى جماليات الأدب ، ولكنه لم يقدر أن يربط بين الأدب والمجتمع ، بالرغم من وجود محاولات عند الشكليين والبنيويين (فكتور شكلوفسكى ، ورولان بارت ، ولوسيان جولدمان ، ويورى لوتمان على سبيل المثال) . وفى المقابل ،كان النقد الماركسى ـ وبصفة خاصة التيار الذى أنشأه لوكاتش ولوناتشيرسكى ـ يرى فى الأدب انعكاساً لقوى أخرى ، واهتم بمحتويات النصوص الأدبية ، لربطها بموقعها ودورها فى المجتمع ، إلا أنه ـ عموماً ـ تحاشى التعامل مع جماليات الأدب وخصوصيته وبعده الشكلى والبنائى . ونرى فى كتابات ألتوسير حلاً لإشكالية هذين المنعطفين وانفصام أحدهما عن الآخر . لقد جمع بينهما ، أو ـ على الأصح ـ لقدْ جعلهما يتقاطعان بحيث إنه أمكن إنشاء نقد أدبى نجد فيه الجانبين ملتحمين ، أو ـ على الأقل ـ هذا طموح النقد الماركسى ـ الشكلى ، الذى كثيراً ما يسمى أصحابه بالألتوسيريين(٧)

كل هذا يجعل من ألتوسير مفكراً يستحق أن يُترجم فى عدد خاص بالأيديولوجيا والأدب . ولكن لماذا اخترتُ من أعماله من أجل ماركس ؟ لأنه من أعمال ألتوسير الأولى والمهمة . وهو يجمع مقالات كتبت بين ١٩٦٠ ــ ١٩٦٥ ، وفيها قدّم ألتوسير المفاهيم الماركسية التى تنطوى عليها مؤلفات ماركس ، وتدرجها فى النضوج الجدلى . وفى هذا الكتاب يوضح ألتوسير مبادىء منهجه فى القراءة ، وفيه نتعرف مصطلحاته ومنظوره . أمّا فى كتابه قراءة رأس المال (المترجم إلى العربية) فيقوم بقراءة تطبيقية على نص أساسى لماركس ، ويفترض هذا الكتاب معرفتنا بمنطلقات ألتوسير عبر كتابه السابق له : من أجل ماركس . ولهذا أرى أن نقطة البداية فى الفكر الألتوسيرى تتحدد وتتشكل وتتعين فى هذا الكتاب القيم . كما أن إسهام ألتوسير الأصيل ، الذى يتفق عليه أصدقاؤه وأعداؤه ، هو ربطه التناقض الجدلى بالتحديد التضافرى ؛ وهو يقوم بعرض هذه الرابطة أو العلاقة فى هذا الكتاب على وجه التحديد . لقد عالج ألتوسير قضية هذه الرابطة بين التناقض والتضافر مرتين فى الكتاب : أولاً فى الفصل الثالث من الكتاب ، وعنوانه « التناقض والتضافر : ملاحظات حول بحث » (ص ٨٥ ــ ١٢٨) . وقد ظهر هذا الفصل لأول مرة فى شكل مقال فى مجلة La Pensée فى ديسمبر ١٩٦٢ . وتلاه ــ ثانيا ــ فى المجلة نفسها مقال بعنوان « حول الجدلية المادية : تفاوت الأصول » فى أغسطس ١٩٦٣ ، ضمه ألتوسير فصلاً سادساً فى كتابه من أجل ماركس (ص ١٦١ ــ ٢٢٤) ، وفى الجزء الخامس والأخير من هذا المقال يبلور ألتوسير ملاحظاته السابقة ، وفكرة الرابطة بين التناقض والتضافر فى إطار بنية ، مطلقاً على هذا الجزء عنوان « البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر » الذى أقدم هنا ترجمته[٨] . وقد اقتصرت على ترجمة الجزء الخامس من المقال لطوله ، ولأن الأجزاء السابقة له ليست إلا توطئة . ويمكننا القول إن هذا الجزء هو لبّ الفصل ، إن لم يكن لبّ الكتاب كله .

ولكى نفهم ما يقوم به ألتوسير ، وما أثير حوله من ضجة ، علينا أن نستوعب أولاً أهمية العلاقة ورهافتها بين البنية الفوقية superstructure والبنية structureالتى يطلق عليها أحياناً البنية الأساسية أو التحتية infrastructure ، أو القاعدة الاقتصادية . ففى الفكر الماركسى الكلاسيكى تشكل البنيةُ (الاقتصاد) البنية الفوقية (القوانين المدنية ، الأيديولوجيا ، الخ . .) وتهيمن عليها . وفى بعض التفسيرات الماركسية السوقية نجد أن البنية الفوقية بما فيها من فن وفكر تصبح انعكاساً ميكانيكيا للبنية التحتية وتابعاً لها . وقد أعطى مفكران ماركسيان أهمية كبرى للبنية الفوقية ، وهما ماوتسى تونج فى مقال بعنوان « حول التناقض »[٩] ، وأنطونيو جرامشى فى دراساته عن دور المثقفين[١٠] . ويُرجع ألتوسير تقييمه للجدلية المادية ، وعلاقة البنية التحتية بالفوقية ، إلى إشارات ماركس إليها فى كتابه مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى ، والتى قام لينين بتقديم نبذة عنها فى أعماله ، ثم قام ماوتسى تونج بتطويرها . ويقوم ألتوسير فى هذا المقال باستخلاص مفهوم ماركس لهذه العلاقة ، مستعيناً بقراءة كشفية ، لا هى حرفية جامدة ، ولا هى ذاتية انتقائية ، بل قراءة استبطانية لصميم النص المتوارى . وإسهام ألتوسير فى توضيح هذه العلاقة يكمن فى كشفه عن بنية تربط الفوقى بالتحتى . وفى هذه البنية جانب مهيمن أو تناقض غلاّب ؛ ولكن من يحتل هذا الموقع المهيمن فى هذه البنية يتغير حسب الظروف ، فلا يسود الاقتصاد دائماً وفى كل الظروف ، وإن كان الاقتصاد هو الذى يحدد أى تناقض يسود ويحتل مكان الصدارة والقيادة فى هذه البنية التى أطلق عليها ألتوسير اسم « البنية ذات الهيمنة » structure à dominante (أى البنية التى فيها جانب أو تناقض مهيمن) . وتبقى هذه البنية الهرمية متدرجة بشكل دائم ، ولكن من يحتل قمتها ، أى من يكون فى موقع قيادى فيها ، يتغير بصفة مستمرة . فقد يكون الاقتصاد مهيمناً ، أو قد تكون السياسة مهيمنة ، الخ . . ولكن الاقتصاد هو الذى يحدد فى آخر الأمر أىّ جانب يقود ويهيمن . وهذا ما كان يقصده ماركس عندما أشار إلى دور القاعدة الاقتصادية من إحداث تغيرات فى البنية الفوقية عاجلاً أو آجلاً[١١] . ويفسر ألتوسير هذا فيقول إنّ هذا التحديد لا يعنى بالضرورة هيمنة الاقتصاد وتبعية الأبنية الفوقية ، بل إن الاقتصاد هو الذى يحدد من يلعب دور التناقض الرئيسى والأهم فى الصراع التاريخى . ولكى نفهم ما يعنى ألتوسير علينا أن نفهم مصطلح التناقض فى الفكر الماركسى أولاً وقبل كل شىء . فالتناقض توتر بين ضدين ينتج عنه حركة . وقد تأثر ألتوسير تأثراً ملموساً بمقال ماوتسى تونج عن التناقض ، واستشهد به . ويمكن تلخيص مقال ماو الفلسفى فى التناقض الماركسى بأنه لا يرجع إطلاقاً إلى التناقض الهيجلى ، بل يتحدث عن عدد من التناقضات فى مراحل التطور والسيرورة ، يتصدرها واحد يقوم بدور حاسم ، فى حين تبقى التناقضات الأخرى ثانوية . ويطالب ماو باكتشاف التناقض الرئيسى والحاسم فى مرحلة ما ؛ فهو التناقض الذى يجب أن يعتنى به المناضلون . ويضيف ماو أن كل تناقض ــ سواء كان رئيسياً أو ثانوياً ــ ينطوى على نمو متفاوت ؛ ففيه سمة مهيمنة وأخرى تابعة ؛ والسمة المهيمنة أو الغالبة هى التى تسيطر على التناقض وتوجهه . ويؤكد ماو أن السمة المهيمنة فى تناقض ما ليست ثابتة بل متغيرة ، كما أن التناقض المهيمن فى مجموعة تناقضات ليس ثابتاً[١٢] . ويقول ماو إن البنية الاقتصادية تلعب دوراً رئيسياً وحاسماً ، ولكن ليس دائماً ؛ فأحياناً تلعب الأبنية الفوقية الدور الرئيسى والحاسم فى السيرورة :

> « عندما تصبح البنية الفوقية (السياسة ، الثقافة ، الخ . . .) عائقا لنمو البنية الاقتصادية فحينذاك تكون التغيرات السياسية والثقافية رئيسية وحاسمة »[١٣]

يمكننا إذن أن نلخص جوهر نص ألتوسير المترجم هنا بأنه دعوة إلى تخليص ماركس من جدلية هيجل المثالية ، المبنية على أساس وحدة الواحد ووحدة الوجود ، فى حين أن جدلية ماركس جدلية مادية مبنية على أساس وحدة المجموع وتنوع الوجود . ولهذا يسعى ألتوسير إلى إظهار التباين الجذرى بين جدلية ماركس وهيجل من جانب ، ومن جانب آخر يدعو ألتوسير إلى تخليص ماركس من جدلية الماركسيين السوقيين وابتذال تفسيرهم الاقتصادى الصرف للتحولات الاجتماعية ؛ هؤلاء الذين يتكلمون باسم ماركس ليقدموا تصوراً ميكانيكياً لجدليته هو برىء منه . إن ألتوسير يسعى إلى إنقاذ ماركس من السلف ومن الخلف ؛ من آبائه ومن بعض أبنائه ، ليرجعه نابضاً بالهوية الماركسية الحقيقية .[١٤] لقد استعار ألتوسير لتوضيح منظوره مفهوماً فرويدياً ، ألا وهو التضافر ، أو « التحديد التضافرى » . وقد استخدمه فرويد فى تعبيرين ألمانيين متشابهين ؛ الأول : Uberdeterminierung (حرفياً : التحديد المفرط) والثانى : mehrfache Determinierung (حرفياً : التحديد المتعدد) . ويُعرف هذا المفهوم بالفرنسية : surdétermination ، وبالإنجليزية : overdetermination وهو يرد فى الكثير من أعمال فرويد . وقد استخدمه فرويد لأول مرة فى كتابه « **بحوث فى الهستيريا** » (١٨٩٥) ، حيث قال إن أعراض الاضطراب العصبى متضافرة ؛ فهى نتيجة الاستعداد الجسدى من جهة ، والصدمة النفسية من جهة أخرى ؛ فلا الاستعداد وحده يمكن أن ينتج هذه الأعراض ، ولا الصدمة النفسية وحدها يمكن أن تقوم بذلك ، ولكن اجتماعهما معاً ينتج الأعراض العصبية ؛ وهذا ما سماه فرويد بالتضافر . ويتعمق فرويد فى تفصيل مفهوم التضافر فى كتابه **تفسير الأحلام** (١٩٠٠) ، حيث يقول إن عناصر الحلم تتضافر فيها الدلالات المتوارية وتتكثف ؛ أى أن الحلم لا يمثل رغبة مكبوتة واحدة بل عدة رغبات . ويقارن فرويد فى كتابه **محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى** (١٩١٦ — ١٩١٧) بين التضافر وتعدد الدلالات (ما يسمى بلاغياً بالغموض) فى اللغة ؛ وهذه الدلالات المتعددة ليست منفصلة ومنعزلة ، بل هى متقاطعة . وقد طوّر جاك لاكان Jacques Lacan مفهوم التضافر فى بحث له بعنوان « وظيفة الكلام واللغة وحقلهما فى التحليل النفسى »[١٥] ، حيث ربط مفهوم التضافر بمفاهيم سوسيرية وبنيوية ، وقال إن للأعراض بنية اللغة ؛ فلهذا نجد فيها ظاهرة الحذف وطبقات من الدلالات . وكما أنه لايمكن تحجيم الكلمة إلى دلالة أحادية ، فكذلك الأعراض ، لا تكون علامة أحادية الدلالة ، بل لها أكثر من دلالة فى اللاوعى .

إن ألتوسير من المفكرين الماركسيين القلائل الذين وظفوا فرويد ولاكان لخدمة النظرية الماركسية . وقد كتب ألتوسير مقالاً يدافع فيه عنهما بعنوان « فرويد ولاكان »[١٦] .

***

وبهذا نكون قد قمنا بمسح للمصطلحات الألتوسيرية التى تعد من مفاتيح نصه المترجم هنا . ولم يبق إلا مصطلحان شائعان فى اللغات الأوربية ، وإن كانا غير واضحين كل الوضوح فى العربية ؛ أولهما : **السيرورة** processus ، وتعنى « التطور التدريجى المنبثق المتتابع »[١٧] ، أو ما يمكن أن نطلق عليه ببساطة : عملية النمو . ويعرّفها أحمد زكى بدوى بأنها « خطوات مترابطة ومتشابكة ومنسقة ، يتبع بعضها البعض فى نظام يؤدى إلى غاية محدَّدة »[١٨] . ويجب التمييز بين « السيرورة » وهى مصطلح يرد فى العلوم الاجتماعية ، و « الصيرورة » ، وهى مصطلح فلسفى . وثانى هذين المصطلحين هو كُلّة totalite ؛ وهى مصدر من « الكُلّ » .وقد فضلّت « كُلّة » على « كُلّية » لأن المصطلح الأخير قد يختلط فى ذهن القارىء بمفهوم الكليات universals (التى تقابل الجزئيات) . وقد استخدم المفكر المغربى عبد الله العروى مصطلح الكُلّة مقابلاً totalite[١٩] . والكُلّة تعنى الوحدة الكاملة « ويقصد بذلك فى علم الاجتماع أن الحقيقة الاجتماعية هى ظاهرة اجتماعية تكوّن وحدة كاملة ؛ فالتاريخ يتكون من وحدة كاملة ، حيث لايمكن عزل أى عامل من العوامل التى يتكون منها »[٢٠] . كما أننى فضلّت « كلّة » على « الوحدة الكاملة » ، حتى لا يختلط المصطلح الأخير بمفهوم الوحدة unite (الوارد فى النص) .

إن ترجمتى للنص تعتمد على الأصل الفرنسى كما ورد فى كتاب من أجل ماركس . وقد راجعت الترجمة الإنجليزية[٢١] ، ومع احترامى لجهد المترجم أجدنى أختلف معه أحياناً[٢٢] . وكذلك راجعت ترجمة تيسير شيخ الأرض لكتاب قراءة رأس المال لألتوسير . ومع ترحيبى بجهده ، فإن ترجمة عمل معقد من هذا النوع بلا أى تقديم يترك العمل منفصماً عن سياقه ، ومنغلقاً على ذاته ، ومستغلقاً على القارىء ، عسيراً على الفهم ، ومبهماً . ولم ألتزم بترجمته للمصطلحات الألتوسيرية ، لأننى كثيراً ما أختلف مع اختياراته فى التعريب والنحت . وعلى سبيل المثال فقد أطلق « التعيين المشبع » على مصطلح surdétermination ، فى حين أطلقت عليه « التضافر » . وتبقى الترجمة اجتهاداً . فلأوضح موقفى منها . لقد اجتهدت فى نقل دلالة الكلمة (أى معناها فى السياق) ، لا ترجمة الكلمة ذاتها . فمثلاً كلمة concrete قد تعنى الملموس أو العينى أو المحسوس حسب السياق الخطابى ، فلم ألتزم بترجمة هذه الكلمة كلما وردت بمقابل عربى واحد ؛ لأن دلالتها تتغير حسب مكانها فى الجملة وفى الخطاب . وقد أوضحت فى الهوامش بعض الكلمات التى يستعملها ألتوسير استعمالاً خاصاً . وأما هوامش المؤلف على نصه فقد ترجمتها مسبوقة بكلمة المؤلف بين قوسين : (المؤلف) ، حتى لاتلتبس هوامشه بهوامشى . وأما الصفحات المشار إليها فى هوامش المؤلف فترجع إلى الطبعات الفرنسية من الأعمال المذكورة .

وفى ختام هذا التقديم لم يبق لى أن أقول للقارىء سوى أن ألتوسير كاتب صعب ، فأرجو ألا يتوقع طريقاً مفروشاً بالزهور ، أو حتى طريقا معبدا ؛ فالمفاهيم المعقدة التركيب ، الثرية الدلالات ، لا تلتقط إلا بجهد ومعاناة . وما قاله ماركس عن ترجمة كتابه رأس المال إلى الفرنسية (فى رسالة إلى لوريس لاشاتر محررة فى ١٨٧٢/٣/١٨) ، ينطبق حرفياً على ترجمة ألتوسير إلى العربية :

« .... إن الطريقة التى استخدمها ... تجعل قراءة الفصول الأولى شائكة بما فيه الكفاية . وإننى لأخشى على الجمهور .... ، المتسرع فى استخلاص النتائج دائماً ، والمتعطش إلى معرفة علاقة المبادىء العامة بالمسائل المباشرة التى تستهويه ، من أن تناله صدمة ، إذا لم يتمكن من تجاوز ذلك ، منذ البداية .

« إن فى هذا ضرراً لا يمكننى أن أفعل تجاهه شيئاً ، سوى أن أحذر القراء المهتمين بالحقيقة وأنذرهم . إنه ما من طريق ملكى لبلوغ العلم ؛ والذين تتاح لهم فرصة الوصول إلى قممه النيرة ، هم فقط أولئك الذين لا يهابون أن ينالهم التعب من ارتقاء مسالكه الوعرة » .

كارل ماركس[٢٣]

البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر

علاقة النمو المتفاوتة للإنتاج المادى مع الإنتاج الفنى على سبيل المثال : المسألة التى يصعب إدراكها هنا هى : كيف يتفاوت نمو علاقات الإنتاج مع نمو العلاقات القانونية ؟

ــ كارل ماركس ، مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى

مازال علينا أن نستوعب عبرة هذه الممارسة[٢٤] ، أعنى قانون نمو التناقضات المتفاوت ؛ فقد قال ماوتسى تونج فى جملة نقية كالفجر « ليس هناك شىء فى العالم ينمو بلا أى تفاوت » .

ولكى نفهم دلالة هذا « القانون » وأبعاده ـ الذى لا يرتبط كما يظن البعض ، بالإمبريالية فحسب ، بل يرتبط « بكل ما هو موجود فى العالم » ... ـ فيجب الرجوع إلى هذه الميزة الأساسية فى التناقض الماركسى ، التى تكشف عن تناقض رئيسى فى كل سيرورة مركبة ، وعن سمة رئيسية فى كل تناقض . وأنا لم أتمسك بهذه « الميزة » حتى الآن بوصفها مؤشرا للكل المركب ، حيث لابد من أن يكون الكل مركباً حتى يمكن لتناقض ما أن يكون مهيمنا على غيره[٢٥] . ويجدر بنا الآن رصد هذه الهيمنة وما تنطوى عليه ، ومن الآن فصاعداً، لا بوصفها مؤشراً بل فى ذاتها .

إن هيمنة تناقض على غيره يعنى وجوده فى تركيب ذى وحدة بنائية ، ويعنى أن هذه البنية تحتوى على علاقة الهيمنة والتبعية بين التناقضات . وفى الماركسية لا يمكن أن تكون هيمنة تناقض ما على غيره ناتجةً عن توزيع عارض لمختلف التناقضات فى مجموعة تشكل موضوعا ؛ فنحن لن « نجد » فى هذا الكل المركب « الذى يحتوى على مجموعة التناقضات » تناقضاً يهيمن على غيره من التناقضات ، كما يهيمن رأس متفرج أطول من غيره فى مدّرج ملعب . فالهيمنة ليست مسألة هامشية ؛ إنما هى قضية أساسية فى التركيب ذاته . ولهذا فالمركّب يحتوى على الهيمنة بما هى عنصر رئيسى فيه : إنّ الهيمنة راسخة فى البنية التركيبية . وإن إصرارنا على أن الوحدة ليست ، ولا يمكن أن تكون ، وحدة لجوهر بسيط وأصلى وشامل ، ليس إذن من باب تضحية الوحدة على مذبح « التعددية » ، كما يزعم هؤلاء الذين يحلمون « بالأحدية » ؛ وهى مفهوم أيديولوجى غريب على الماركسية[٢٦] . إننا نؤكد شيئا آخر تماماً ، هو : إن الوحدة فى الماركسية ليست إلا وحدة التركيب ؛ وإنّ نمط التنظيم والتمفصل للتركيب هو الذى يشكل وحدته[٢٧] . ونحن نؤكد أن للكل المركب وحدة بنية تتمفصل فى الهيمنة . وإن هذه البنية الخاصة هى التى تشكّل ، فى آخر الأمر ، علاقات الهيمنة بين التناقضات وبين سماتها ، التى عدها ماوتسى تونج علاقات أساسية .

يجب إدراك هذه الحقيقة والدفاع عنها فى إصرار ، حتى لا نلقى بالماركسية فى الالتباس الذى تحررنا الماركسية من أسره ، وهو نمط من الفكر ليس له إلا نموذج أوحد من الوحدة : وحدة الماهية ، وحدة الجوهر ، وحدة الفعل . وهذا الالتباس المزدوج يتراوح بين مادية « ميكانيكية » ومثالية الشعور . وإذا نحن تهورنا وأدمجنا الوحدة البنائية

للكل المركب مع الوحدة البسيطة للكُلّة ؛ وإذا رأينا فى الكل المركب نموا بسيطا وبحتا لجوهر أوحد أو ماهية أصلية وبسيطة ، فإننا نسقط حينذاك ماركس فى هيجل على أحسن الأحوال ، وفى أسوأ الأحوال نسقط ماركس فى هيكل Haeckel ! وفى هذا تخل عن الخصوصية التى تميز ماركس عن هيجل ، والتى تفصل فصلاً جذرياً بين نمط الوحدة الماركسية والوحدة الهيجلية ، أو بين الكُلّة الماركسية والكلّة الهيجلية . لقد اصبح مفهوم « الكلّة » فى يومنا هذا مستهلكاً ؛ فكلمة «الكُلّة» صارت تستدعى للانتقال ـ بلا سمة دخول ـ من هيجل إلى ماركس ، ومن الجشطلطية إلى سارتر ، الخ[٢٨] . وتبقى الكلمة نفسها ، ولكن مفهومها يتغير تغيراً حاسماً فى بعض الأحيان . وعند تعريف المفهوم يختفى التسيب ؛ فإنّ « الكلّة » الهيجلية ليست فى حقيقة الأمر مفهوماً مطاطياً كما يتصوّره البعض ، وإنما هى مفهوم مُعرَّف ومُخصَّص من خلال دوره النظرى . أما « الكُلّة » الماركسية فهى أيضاً مُعَرَّفة ودقيقة من جانبها . وهاتان « الكُلّتان » لا تشتركان إلا فيما يلى : (١) الكلمة ؛ (٢) تصور فضفاض لوحدة الأشياء ؛ (٣) أعداء نظريون . وفى مقابل ذلك فهما فى حقيقتهما تكادان تفتقدان الرابطة . إن الكلّة الهيجلية نمو استلابى لوحدة بسيطة أو لأصل بسيط ، وهو حالة نمو الفكرة Idée ؛ فهى إذن ـ وفى دقة ـ ظاهرة الأصل البسيط وتجليه الذاتى ؛ هذا الأصل الذى ينبث فى كل تجلياته ، بما فى ذلك الاستلاب الذى يمهد لترميم الكلّة . ونكرر هنا أن للمفاهيم خطورتها ؛ لأن هذه الوحدة ذات الجوهر البسيط الذى يتجلى فى استلابه ، تؤدى إلى ما يلى : نفى كل الاختلافات العينية فى الكلة الهيجلية حال إثباتها ، بما فى ذلك « المجالات » الظاهرة فى هذه الكلّة (المجتمع المدنى ، الدولة ، الدين ، الفلسفة ، الخ . .) . وذلك لأنها ليست سوى « حالات » استلاب الأصل الباطنى البسيط للكلّة ؛ هذه الكلّة التى تتحقق من خلال نفى التمايزات المستلبة التى ترسيها . وبالإضافة إلى ذلك فإن ظهور هذه التمايزات بوصفها استلاباً ـ أى ظواهر ـ للأصل الباطنى البسيط ، تتساوى كلها فى « التفاهة » ، أى أنها تتهافت أمام الأصل ؛ وبناءً على ذلك تتساوى فيما بينها . ولهذا لاهيمنة لأى تناقض محدّد عند هيجل[٢٩] . وهذا يعنى أن للكل الهيجلى وحدة من النمط « الروحانى » ، حيث تُنفى التمايزات حال إرسائها ؛ وعليه فإنها تكون تافهة . فهى لا توجد لذاتها ، وليس لها مظهر الوجود المستقل ، وهى لا تدل إلا على وحدة الأصل البسيط الباطنى ، الذى يستلب عبرها . وهى تكاد تكون متساوية فيما بينها من حيث هى مظاهر مستلبة لهذا الأصل . وهذا يعنى إذن أن الكلّة الهيجلية : (١) متمفصلة تمفصلاً ظاهرياً ، لا حقيقياً ، فى « المجالات » ؛ (٢) وحدتها ليست فى تركيبها ، أى ليست فى بنية هذا التركيب ؛ (٣) فهى إذن تفتقد البنية ذات الهيمنة ، التى تشكل الشرط المطلق ، الذى يسمح للمركب الحقيقى بأن يكون له وحدة ، وبأن يكون بحق موضوعاً للممارسة ؛ تلك الممارسة التى تطمح إلى تغيير هذه البنية ؛ وهى الممارسة السياسية . وليس من باب الصدف أن النظرية الهيجلية للكلّة الاجتماعية لم تنشىء أبداً سياسة ، وليس هناك ، ولا يمكن أن يكون ، سياسة هيجلية .

وليس هذا كل ما فى الأمر ؛ فإن صح أن كل تناقض هو تناقض كلٍّ مركب مبنى على الهيمنة ، فلا يمكننا أن نتصور الكل المركب ينهض بدون هذه التناقضات ، وبدون علاقة التفاوت الأساسية . وبعبارة أخرى فكل تناقض ، وكل تمفصل مهم للبنية ، بالإضافة إلى العلاقة العامة للتمفصلات فى البنية ذات الهيمنة ، كلها تشكل شروط الوجود للكل المركب ذاته . وما طُرِح هنا هو غاية فى الأهمية ؛ لأنه يعنى أن بنية الكل ـ ومن ثم « تمايز » التناقضات الأساسية وبنيتها ذات الهيمنة ـ هى الوجود ذاته للكل ؛ كما أن « تمايز » التناقضات (وكونها تتسم بتناقض رئيسى ، الخ ؛ وكون كل تناقض يتسم بسمة رئيسية) ليس إلا شرط الوجود للكل المركب . فلنوضح : إن ما نطرحه ينطوى على أن التناقضات « الثانوية » ليست ظواهر بحتة للتناقض « الرئيسى » ؛ وإن التناقض الرئيسى ليس جوهرا تتشكل ظواهره فى التناقضات الثانوية ، بحيث يمكنه أن يستغنى عنها أو عن البعض منها أو يتواجد قبلها أو بعدها[٣٠] . إن طرحنا ـ على العكس ـ ينطوى على أن التناقضات الثانوية أساسية فى وجود التناقض الرئيسى ، وأنها تشكل فى حقيقة الأمر شروط وجوده ، كما أن التناقض الرئيسى يشكل شروط وجودها . ولنأخذ المجتمع مثالا للكل المركب البنائى . إن « علاقات الإنتاج » ليست مجرد ظاهرة تنتجها قوى الإنتاج ، بل هى أيضاً شرط وجود هذه القوى . كما أن البنية الفوقية ليست مجرد مظهر للبنية ، فهى أيضاً شرط وجود هذه البنية[٣١] . وينطلق هذا من مبدأ ماركس الذى أشرنا إليه سابقاً : لا يوجد فى أى مكان إنتاج بلا مجتمع ، أى بلا علاقات اجتماعية ؛ والوحدة التى لا يمكن الوصول إلى أبعد منها هى وحدة الكل ، حيث نجد فيها تلازم الإنتاج وعلاقات الإنتاج تلازماً متبادلاً . فالإنتاج يستلزم لوجوده علاقات الإنتاج وشكلها ، كما تستلزم علاقات الإنتاج لوجودها الإنتاج[٣٢] . وأرجو هنا ألا يُساء فهمى . إن هذا التلازم المتبادل بين « التناقضات » لا يلغى البنية ذات الهيمنة ، التى تحكم على هذه التناقضات وفى التناقضات (وفى هذه الحالة يحددها الاقتصاد فى آخر الأمر) . ولا ينجم عن هذا التلازم باستدارته الظاهرة هدمُ البنية ذات الهيمنة ، التى تشكل تركيب الكل ووحدته ، بل الأمر على العكس ، فإنّ التلازم يكمن فى صميم وجود التناقضات ، ويتجلى فى البنية ذات الهيمنة التى تشكل وحدة الكل[٣٣] . **إن انعكاس شروط الوجود للتناقض فى داخله ؛ أى انعكاس البنية المتمفصلة ذات الهيمنة ، التى تشكل وحدة الكل المركب فى داخل كل تناقض** ، هذا الانعكاس هو أعمق سمة للجدلية الماركسية ؛ وهو ما حاولت تناوله سابقاً فى مفهوم « التضافر »[٣٤]

ولكى نتعمق هذه المسألة ، دعنا نعرج على مفهوم مألوف . فعندما قال لينين إن « **روح الماركسية هو التحليل المحسوس لوضع ملموس** » ، وعندما أوضح كل من ماركس وإنجلز ولينين وستالين وماو أن « **كل شىء يتوقف على الأوضاع** » ، وعندما وصف لينين « الظروف » الخاصة بروسيا عام ١٩١٧ ، وعندما بيّن ماركس (وكل التراث الماركسى) بألف مثال على هيمنة هذا التناقض أو ذاك ، حسب الظروف ، الخ ؛ فإنهم كانوا يستدعون مفهوماً قد يبدو إمبريقياً ؛ لأن الأوضاع هى فى آن واحد الأوضاع الكائنة ، وكيان أوضاع الظاهرة المأخوذة فى الحسبان[٣٥] . إننا إزاء مفوم ماركسى مهم جداً ؛ لأنه بالتحديد ليس مفهوماً إمبريقياً ، أى تقريراً عما هو كائن . . . بل على العكس ، هو مفهوم نظرى ينطلق من صميم الموضوع ، وهو الكل المركب المُعطى دائماً من قبل[٣٦] . إن هذه الأوضاع ليست فى حقيقة الأمر إلا كيان الكل فى « موقف » معين ، هو بالنسبة للرجل السياسى « الموقف الراهن » ، أى أن الأوضاع هى

العلاقات المعقدة المتلازمة والمتشابكة فى تمفصلات بنية الكل المركب . ولهذا نجد أنه من الممكن والمشروع نظرياً التحدث عن « الأوضاع » على أساس أنها العامل الذى يسمح بتعليل مايلى : لم تتفجر الثورة محط الاهتمام ولم تنتصر إلا فى روسيا عام ١٩١٧ ، والصين عام ١٩٤٧ ، وكوبا عام ١٩٥٨ ؛ وليس فى مكان آخر أو فى « ظرف زمانى » آخر . ولم تنجح الثورة التى يحرّكها التناقض الأساسى للرأسمالية قبل مرحلة الإمبريالية . وقد نجحت فى « ظروف » مؤاتية ، كانت بالتحديد هى نقاط التصدع التاريخى « والحلقات الأكثر ضعفاً فى السلسلة » . لم تنجح فى إنجلترا أو فرنسا أو ألمانيا ، ولكن فى روسيا « المتخلفة » (تعبير لينين) ، والصين وكوبا (وهما مستعمرتان سابقتان ، عانتا من استغلال الإمبريالية) . وإذا كان بالإمكان التحدث عن الأوضاع بدون الوقوع فى قبضة الإمبريقية أو لا عقلانية « الأمور على هذه الشاكلة » و « الصُدف » فذلك لأن الماركسية تتعامل مع « الأوضاع » على أساس أنها الوجود (الحقيقى والملموس والحاضر) للتناقضات التى تشكل الكل فى سيرورة تاريخية . ولهذا فإن لينين باستحضاره « للأوضاع الكائنة » فى روسيا لم يقع فى الإمبريقية ، وإنما حلّل وجود الكل المركب فى سيرورة الإمبريالية فى روسيا من خلال « الحالة الراهنة » .

وإذا لم تكن الأوضاع سوى الكيان الحالى للكل المركب ، فإنها أيضاً تناقضاته التى يعكس كل منها فى تكوينه العلاقة العضوية التى تربطه بالتناقضات الأخرى فى بنية الكل المركب ذات الهيمنة . وبما أن كل تناقض يعكس فى تكوينه (أى فى علاقاته المتفاوتة مع التناقضات الأخرى ، وفى علاقة التفاوت بين سمتيه) بنية الكل المركب ذات الهيمنة التى يتواجد فيها ، فلهذا يعكس التناقض الكيان الحالى للكل ؛ وهو بهذا يعكس « أوضاع » الكل الحالية ويتطابق معها . ولهذا فنحن نتحدث عن « حالة الكيان » للكل عندما نتحدث عن « الأوضاع الكائنة » .

ترى أما زال ضرورياً أن نرجع إلى هيجل لنبيّن أن « الظروف » أو « الأوضاع » ليست عنده إلا ظواهر ، وأنها ـ من ثم ـ زائلة ، لأنها لا تعبّر أبداً فى شكلها العرضى الذى أطلق عليه تعبير « وجود الضرورة » إلا عن تجلى حركة الفكرة ؟ ولهذا « فالأوضاع » ليست واردة حقا عنده ؟ إننا نجد عند هيجل ، تحت غلاف البساطة المتحولة إلى تعقيد ، باطناً بحتاً تشكل الظاهرة سطحه . أما أن تكون « العلاقة مع الطبيعة » مثلاً ، جزءاً عضوياً من « أوضاع الوجود » ، كما هى فى الماركسية ، وأن تكون حداً ، وحداً رئيسياً ، للتناقض الرئيسى (قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج) ، وأن تشكل هذه العلاقة مع الطبيعة أوضاع وجود هذه القوى والعلاقات الإنتاجية ، منعكسة فى التناقضات « الثانوية » للكل ، وفى علاقات هذه التناقضات « الثانوية » ، أى أن تشكل أوضاع الوجود جانباً مطلقاً ، ذلك الجانب الذى كان سابق الوجود دوماً على وجود الكل المركب ، والذى ينعكس فى هذا الكل المركب ـ كل هذا غريب تماماً على هيجل ، الذى يرفض فى آن واحد الكل المركب البنائى وأوضاع وجوده ، بتبنيه مسبقاً لباطن صرف وسيط . ولهذا نجد على سبيل المثال ، العلاقة مع الطبيعة التى تشكل أوضاع الوجود لكل المجتمعات الإنسانية ــ نجدها لا تلعب عند هيجل إلا دور الوقائع العارضة ، ودور « لا عضوية » المناخ والجغرافيا (فعنده أمريكا «قياس حده الأوسط ـ وهو مضيق باناما ـ ضيق جداً ») ودور تعبيره الشهير « هكذا الأمور ! » (تعليق هيجل أمام الجبال) مشيراً إلى الطبيعة المادية التى يجب « تجاوزها » (aufgehoben) من قبل الروح التى هى « حقيقتها » . . نعم ، عندما تحجم أوضاع الوجود إلى طبيعة جغرافية بهذا الشكل لتصبح شيئاً عرضياً ، فلا عجب أن تحتوى الروح هذه الأوضاع لتنفيها وتتجاوزها فى آن واحد ؛ هذه الروح التى هى الضرورة المستقلة بالنسبة للأوضاع التى تتواجد فى الطبيعة فى شكل عامل الاحتمال (الذى يجعل جزيرة صغيرة تخرج رجلا عظيما)[37] . وبما أن هيجل ينظر إلى أوضاع الوجود ـ سواء كانت طبيعية أو تاريخية ـ على أنها عرضية ، فهى بالنسبة له لا تحدد إطلاقاً الكلّة الروحانية للمجتمع . إن غياب الأوضاع (لا بمعناها الإمبريقى أو العارض) عند هيجل يقترن بغياب بنية حقيقية للكل ، وغياب البنية ذات الهيمنة ، وغياب أى تحكم أساسى ، وأخيراً غياب انعكاس الأوضاع فى التناقض الذى يحدد « التضافر » .

وإذا كنت أصر هنا على هذا « الإنعكاس » الذى اقترحت تسميته « بالتضافر » فهذا لضرورة تمييزه واستخراجه وإعطائه اسماً لكيما نفهم حقيقته نظرياً ؛ وهو أمر تقتضيه الممارسة النظرية ، كما تقتضيه الممارسة السياسية الماركسية[38] . دعنا إذن نحاول أن نحيط بهذا المفهوم إحاطة عميقة . إن التضافر يعنى أن فى التناقض سمة رئيسية ، هى انعكاس أوضاع وجود التناقض فى التناقض ذاته ؛ أى انعكاس موقع التناقض فى بنية الكل المركب فى التناقض ذاته . وهذا الوضع ليس مستقراً ؛ فهو ليس الوضع الوحيد الذى « يحقّ » له (أى أنه ليس الموقع الوحيد الذى يحتله التناقض فى سلم تدرج القوى ومكانته من القوة المحدِّدة ، وهى الاقتصاد فى المجتمع) ، ولا هو وضع التناقض الوحيد « **فعلياً** » (سواء كان وضعاً مهيمناً أو تابعاً فى المرحلة موضع النظر) . إن وضع التناقض هو العلاقة بين وضعه الفعلى والوضع الذى يحق له ؛ أى هو العلاقة التى تجعل من الوضع الفعلى صيغة « متغيرة » لبنية « ثابتة » ، هى بنية الكل المركب المتميزة بتناقض مهيمن .

وإذا صحّ هذا فيجب التسليم بأن التناقض لا يقتصر على دلالة واحدة (لا يقتصر نهائياً على دور ومعنى ثابتين) ؛ لأنه يعكس فى ثناياه وفى صميمه علاقته ببنية التفاوت للكل المركب . ولكن يجب أن نضيف أن عدم اقتصار التناقض على دلالة أحادية لا يعنى أنه « منفتح الدلالة » ، ومجهز لاحتواء أى معنى عابر يطرحه التعدد الإمبريقى ، وخاضع لرحمة الظروف « والصدف » وصدى لها ، كما تكون نفس الشاعر جاهزة لتقمص السحابة العابرة . بل الأمر على العكس ؛ إذ إنه فى عدم اقتصار التناقض على أحادية الدلالة المحددة نهائياً ، وفى تنبهنا لدوره وجوهره ، يتكشف لنا التناقض مُحدداً من خلال المركب البنائى الذى يمنحه تحديداً معقداً وبنيوياً ومتفاوتاً ، وأرجو أن تغفروا لى هذا التعبير الشنيع . . . وأنا أعترف بتفضيلى لكلمة أقصر هى : [يمنحه] تضافراً .

إن هذا النوع الخاص من التحديد التضافرى هو الذى يمنح التناقض الماركسى خصوصيته ، ويسمح بالإدراك النظرى للممارسة الماركسية ، سواء كانت نظرية أو سياسية . والتضافر هو العامل الوحيد الذى يسمح بفهم التنوعات والطفرات الملموسة للكل المعقد

البنائى ، كالتكوين الاجتماعى (وهو التكوين الوحيد الذى تمسه الممارسة الماركسية حقا حتى يومنا هذا) ، لا على أساس أنها تنوعات وطفرات عشوائية ناتجة عن « أوضاع » خارجية ، وعن أثرها على كل بنائى ثابت بمكوناته الثابتة ، ونسقها الثابت (وهذه هى الميكانيكية) ــ بل تُفهم هذه التنوعات والطفرات على أساس أنها إعادات تشكيل ملموسة ومكتوبة فى الجوهر ، وعلى أساس أنها « استعراض » كل عنصر فى الجوهر ، واستعراض كل تناقض فى الجوهر ، واستعراض تمفصلات البنية المركبة ذات الهيمنة ، التى تنعكس فى هذه التمفصلات . فهل ما زلنا فى حاجة لتكرار القول بأنه بدون استيعاب هذا النمط من التحديد وتمييزه وأخذه فى الحسبان ــ بدون هذا لا يمكن أن نفكر إطلاقاً فى إمكانية العمل السياسى بلْه إمكانية الممارسة النظرية ؛ أى أنه لا يمكن على وجه التحديد التفكير فى جوهر الموضوع (للمادة الأولية) فى الممارسة السياسية والنظرية ، أى فى بنية « الموقف الراهن » (السياسى أو النظرى) الذى تدور الممارسة حوله ؟ وهل نحن بحاجة إلى إضافة أنه بدون إدراك هذا التضافر يستحيل الإدراك النظرى لما وراء هذه الحقائق البسيطة التالية : مغزى « العمل » المذهل لمنظّر ــ سواء كان جاليليو أو سبينوزا أو ماركس ــ أو لثورى كلينين وإخوانه ، الذين قدموا معاناتهم ، إن لم يكن حياتهم ، لحل هذه « المشكلات » الصغيرة . . . موضحين نظرية « بديهية » ، وقائمين بثورة « حتمية » ، ومحققين فى « عرضيتهم »(!) الشخصية الضرورة التاريخية ، سواء كانت نظرية أو سياسية ، حيث يمكن للمستقبل أن يحيا «حاضره»«طبيعياً ؟»[٣٩] .

ولكى ندقق فى هذا الأمر ، دعنا نرجع إلى مقولات ماو تسى تونج . فإذا كانت كل التناقضات خاضعة لقانون التفاوت المهم ، وحتى يكون الإنسان ماركسياً ، ويكون العمل السياسى ممكناً (وأضيف هنا الإنتاج النظرى) ، فلابُدّ ــ ومهما ارتفع الثمن ــ من التمييز بين الرئيسى والثانوى فى التناقضات وفى سماتها . وإذا كان هذا التمييز مهماً للممارسة وللنظرية الماركسية فذلك ، كما يقول ماو ، لأن التمييز لازم لمواجهة الواقع الملموس وحقيقة التاريخ الذى يعيشه البشر ؛ وهو لازم لإدراك الواقع الذى يحكمه تطابق الضدين ، أى : (١) انتقال ضد ، فى ظروف محددة ، إلى مكان ضده المقابل[٤٠] ، واستبدال الأدوار بين التناقضات وسماتها (وسنسمى ظاهرة الاستبدال هذه بالنقل) ؛ (٢) « تطابق » الضدين فى وحدة حقيقية (وسنسمى ظاهرة « الإدماج » هذه بالتكثيف)[٤١] . إن عبرة الممارسة ، فى حقيقة الأمر ، هى أنه فى حين تكون البنية ذات الهيمنة ثابتة ، تتغير فيها وظيفة الأدوار؛ فيمسى التناقض الرئيسى ثانوياً ، ويأخذ تناقض ثانوى ما مكانه . كما أن السمة الرئيسية تمسى ثانوية ، والسمة الثانوية تمسى رئيسية . وهناك دائماً تناقض رئيسى وتناقضات ثانوية ، ولكنها تتبادل أدوارها فى البنية المتمفصلة فى الهيمنة ؛ هذه البنية التى تبقى ثابتة . لقد قال ماوتسى تونج « ليس هناك أدنى شك فى أنه فى كل مرحلة من مراحل السيرورة ، لا يوجد إلا تناقض رئيسى واحد يلعب دوراً قيادياً » . ولكن هذا التناقض الرئيسى الناتج عن النقل لا يصبح « حاسماً » ومُفجراً إلا بالتكثيف (« بالإدماج ») . إن التكثيف يشكل « الحلقة الحاسمة » التى يجب القبض عليها وشدّها فى الصراع السياسى كما قال لينين (أو فى الممارسة النظرية . .) ، حتى نتمكن من السلسلة كلها . ولكى نستخدم مجازاً أكثر استدارة ، نقول هى نقطة التقاطع الاستراتيجية فى العقدة التى لابد من حلّها « لتفكيك الوحدة » القائمة[٤٢] . وحتى يحدث ذلك ، علينا ألا نؤخذ بمظاهر التعاقب العشوائى للهيمنات ؛ فإنّ كل هيمنة تشكل خطوة فى السيرورة المركبة (قاعدة « تقسيم التاريخ إلى حقبات ») ؛ ولأننا نتعامل مع جدلية سيرورة مركبة ، فلهذا علينا أن نأخذ فى الحسبان هذه « الأونات » الخاصة والمتضافرة ، التى هى « الأشواط » و « المراحل » و « الحقبات » . وكذلك علينا أن نأخذ فى الحسبان طفرات الهيمنات الخاصة التى تميز كل شوط . إن تعقد النمو (أى النمو على مراحل معينة) وتعقد بنية كل مرحلة تعقداً معيناً ، هذه العقد تشكل وجود السيرورة المركبة وواقعها . وهذا هو ما يشكل الحقيقة الحاسمة فى الممارسة السياسية ولها (وفى الممارسة النظرية طبعاً) ، كما يشكل نقل الهيمنة وتكثيف التناقضات التى قدم إلينا لينين مثلاً جلياً وعميقاً لها فى تحليله لثورة ١٩١٧ (التى كانت نقطة « إدماج » fusion التناقضات . والإدماج مستخدم هنا بدلالتيه الاثنتين : التكثيف والتلاحم . وهو النقطة التى عندها تتكثف « تندمج » "fusionnent" تناقضات عدة ، إلى درجة أنها تصبح نقطة الاندماج الحرجة ، أى نقطة الطفرة الثورية ، ونقطة « التلاحم ») .

قد تسمح لنا هذه التوضيحات بإدراك لماذا لا يوجد أى استثناء لقانون التفاوت المهم[٤٣] . فهذا التفاوت لا استثناء له ؛ لأنه هو نفسه ليس استثناء ، أى أنه ليس قانوناً فرعياً ، ناتجاً عن ظروف خاصة (كالإمبريالية مثلاً) ، ولا قانوناً جارياً على اختلال نمو تكوينات اجتماعية متميزة (تفاوت النمو الاقتصادى مثلاً بين الدول « المتقدمة » و « المتخلفة » ، المستعمِرة والمستعمَرة ، الخ . .) ، بل على العكس ؛ فهو قانون أولى وسابق لهذه الأحوال الخاصة . ولذا فإنه يمكنه أن يعلل هذه الأحوال الخاصة ؛ لأنه غير ناتج عنها . وبما أن قانون التفاوت يمس كل تكوين اجتماعى فى كل جوانب وجوده ، فهو يمس أيضاً علاقات تكوين اجتماعى ما بغيره من التكوينات الاجتماعية التى قد تتميز بنضوج اقتصادى وسياسى وأيديولوجى مختلف . ويسمح قانون التفاوت بإدراك إمكانية هذه العلاقات . وبناء على ذلك ، فليس التفاوت الخارجى ــ عندما يكون وارداً ــ هو الذى ينشىء التفاوت الداخلى (مثلاً فيما يطلق عليه لقاء « الحضارات ») ؛ بل على العكس ؛ فالتفاوت الداخلى هو الأول،وهو ينشىء التفاوت الخارجى ويصعّد دوره ، إلى درجة أن أثر هذا التفاوت الثانى يصل إلى داخل التكوينات الاجتماعية المتواجدة . إن كل تفسير يرجع ظواهر التفاوت الداخلى إلى تفاوت خارجى (مثلا تفسير الظروف « الاستثنائية » فى روسيا عام ١٩١٧ من خلال علاقات تفاوت خارجى فقط ، كالعلاقات الدولية ، أو تفاوت فى النمو بين روسيا والغرب . . الخ . .) يسقط فى الميكانيكية ، أو ـ فيما هو ادعاء التباين عنها ـ فى نظرية التأثير المتبادل بين الخارج والداخل . وبناء على كل هذا يجب علينا أن نتوصل إلى التفاوت الداخلى الأولى ، حتى نفهم جوهر العلاقة الخارجية .

إن تاريخ النظرية والممارسة الماركسية كله يؤيد ذلك . فالنظرية والممارسة الماركسية تجدان التفاوت لابوصفه أثراً خارجياً فحسب للتفاعل بين مختلف التكوينات الاجتماعية الموجودة ، بل تجدان أيضاً هذا التفاوت فى داخل التكوين الاجتماعى ، لا بوصفه شيئاً بسيطاً

وخارجاً عن هذا التكوين الاجتماعي (**فعل متبادل** بين البنية التحتية والبنية الفوقية) بل بوصفه شيئاً داخلياً عضوياً في كل حالة من حالات الكلّة الاجتماعية ، وفي كل تناقض من التناقضات . إن « **الاقتصادية** » (الميكانيكية) ، لا الماركسية الحقيقية ، هي التي تعين تعييناً لا رجوع عنه الخطوات المتدرجة ، وجوهر كل واحدة منها ودورها ، كما تقدم دلالة أحادية لعلاقاتها[٤٤] . وهي التي تعرّف الأدوار وأصحابها تعريفاً نهائياً ، غير مدركة ضرورة تبادل الأدوار في السيرورة « حسب الظروف » . والاقتصادية هي التي تقرر تقريراً مسبقاً وقطعياً بتطابق التناقض المحدِّد في آخر الأمر بدور التناقض المهيمن ؛ وهي التي تربط دوماً الدور الرئيسي بعدد من السمات (قوى الإنتاج ، الاقتصاد ، الممارسة) ، والدور الثانوي بسمة أخرى (علاقات الإنتاج ، السياسة ، الأيديولوجيا ، النظرية . .) . هذا ، في حين نرى في واقع التاريخ أن التحديد الذي يقوم به الاقتصاد في آخر الأمر ، يتم بتناوب الاقتصاد والسياسة والنظرية الخ . . في لعب الدور الرئيسي . لقد أدرك إنجلز هذا جيداً ، وأشار إليه في صراعه ضد انتهازيي الدولية الثانية ، الذين توقعوا تحقق الاشتراكية بفعل الاقتصاد وحده[٤٥] . وكل أعمال لينين السياسية تشهد على عمق المبدأ التالي : إن التحديد الذي يقوم به الاقتصاد في آخر الأمر يتحقق حسب مراحل السيرورة ، لا عشوائياً ، ولا لأسباب خارجية أو عرضية ، ولكن في الواقع لأسباب داخلية وضرورية عبر الإبدال والنقل والتكثيف .

فالتفاوت إذن أسبق من التكوين الاجتماعي ؛ لأن البنية ذات الهيمنة في الكل المركب ؛ **هذا الثابت البنيوي هو في ذاته يتحقق في الصياغات المتنوعة الملموسة للتناقضات** ، التي تشكل التفاوت . ولهذا فهي تشكل نقلاته وتكثيفاته وطفراته ، الخ . . وفي المقابل ، **فإن هذا التنوع متحقق في وجود الثابت** . والنمو المتفاوت (أي ظاهرتا النقل والتكثيف اللتان يمكن رصدهما في سيرورة النمو للكل المركب) ليس إذن خارجاً على التناقض ، بل هو جوهره الحميم . والتفاوت الموجود بين « نمو » التناقضات ، أي في السيرورة ذاتها ، موجود إذن في جوهر التناقض ذاته . ولولا اقتران **مفهوم التفاوت** بمقابلة سطحية ذات طابع كمي لكان بإمكاني القول بلا تردد بأن التناقض الماركسي « **محدَّد تحديداً متفاوتاً** » ، على شرط التسليم بأن صميم جوهر التفاوت هو **التضافر** .

وتبقى لنا مسألة أخرى للفحص ، وهي دور التناقض المحرِّك لنمو سيرورة ما . فإدراك التناقض لا معنى له إن لم يؤدِّ إلى إدراك دوره المحرِّك .

وما ذكرنا عن هيجل يسمح بإدراك الجدلية الهيجلية ، وما إذا كان مفهومها ينطوي على قوة محرِّكة أو « نمو ذاتي » . فعندما تمجد **الفينومينولوجيا** ، في نص جميل كالليل ، « **عمل السالب** » في الكائنات والأعمال ، وبقاء الروح في الموت ذاته ، وقلق السلبية الكوني الذي يمزق جسد الوجود لكيما يخلق جسد هذا اللامتناهي الرائع ، ويحول العدم إلى وجود وروح - فحينذاك ترتعش كل جوارح كل فيلسوف وكأنه يواجه أسراراً طقوسية . ولكن السلبية لا يمكن أن تحتوي على المبدأ المحرِّك للجدلية ، وهو سلب السلب إلا بوصفه انعكاساً دقيقاً للمسلمات النظرية الهيجلية ؛ بما في ذلك البساطة والأصل . فالجدلية تصبح سلبية عندما تكون تجريداً لسلب السلب ، الذي هو بدوره تجريد لظاهرة ترميم استلاب الوحدة الأصلية . ولهذا ففي كل بداية هيجلية تكون النهاية هي الشاغل . ولهذا لا يقوم الأصل الا بالنمو الذاتي ، والإنتاج الذاتي لنهايته الخاصة عبر استلابه . وإن مفهوم هيجل عن « **هذا الذي يحافظ على الذات في كيان مغاير للذات** » هو أيضاً يحقق السلبية . فالتناقض إذن محرِّك عند هيجل بوصفه سلبية ، أي بوصفه انعكاساً صرفاً « للكيان في ذاته ، حتى عندما يكون في كيان مغاير للذات » ؛ فهو إذن انعكاس بحت لمبدأ الاستلاب ذاته : وهو بساطة الفكرة .

ولا يمكن أن يكون الأمر هكذا عند ماركس . فعندما نتعامل مع سيرورات البنية المركبة ذات الهيمنة ، نجد أن مفهوم السلبية (وما يتبعه من مفاهيم ، كسلب السلب ، والاستلاب ، الخ . .) لا يمكن أن تستخدم لفهم نمو هذه السيرورات **فهماً علمياً** . **كما أنه لا يمكن** أن تعد ضرورة النمو ونمطها عند ماركس **ضرورةً أيديولوجية يفرضها** انعكاس النهاية في بدايتها ، ولا **يمكن أن يعد المبدأ المحرك للنمو عند** ماركس مماثلا لنمو الفكرة في استلابها الخاص . **فالسلبية والاستلاب هما** إذن مفهومان **أيديولوجيان** ، لا يمكنهما - **من وجهة نظر الماركسية** - أن يعبرا إلا عن مضمونيهما **الأيديولوجيين** . **إن رفض النمط الهيجلي** للضرورة ، ورفض الجوهر الهيجلي للنمو ، **لا يعني إطلاقاً أننا نجد** أنفسنا بذلك في فراغ الذاتية النظري أو « التعددية » أو « **العرضية** » . الأمر على العكس ؛ **فشرط التحرر من المصادرات الهيجلية هو الذي** يضمن النجاة الحقيقية من هذا الفراغ . **ففي الواقع يمكننا أن ندرك** حقيقة الصيرورة وسماتها النمطية ؛ لأن السيرورة مركبة ، **ولأن لها بنية ذات هيمنة** .

وسأقدم هنا مثالا واحداً . كيف يمكن نظرياً **تأييد صحة هذه المقولة** الماركسية المهمة : « **الصراع الطبقي محرِّك التاريخ** » ؟ **أي كيف يمكن** دعم القول بأنه يمكن « **تفكيك الوحدة الموجودة** » **عبر الصراع السياسي** دعماً نظرياً ، إذا كنا واثقين وعارفين **بأن الاقتصاد - لا السياسة -** هو الذي يحدِّد في آخر الأمر[٤٦] ؟ **وكيف يمكننا** - بدون الرجوع إلى حقيقة السيرورة المركبة وبنيتها ذات الهيمنة - **أن ندرك** نظرياً الفارق الحقيقي القائم بين الاقتصاد والسياسة في الصراع الطبقي ذاته ، أي - بكل دقة - **كيف يمكننا أن ندرك الفارق الحقيقي** بين الصراع الاقتصادي والصراع السياسي ، وهو الفارق الذي يميز الماركسية دوماً عن كل الأشكال التلقائية أو المخططة للانتهازية ؟ وكيف يمكننا فهم ضرورة المرور بالمستوى الخاص والمتميز للصراع السياسي ، إلا إذا كان هذا المستوى - بتميزه وبقدر تميزه - ليس مجرد ظاهرة بسيطة ، بل كان هذا المستوى **تكثيفاً حقيقياً** ، ونقطة استراتيجية ، في العقدة التي **ينعكس فيها الكل المركب** (اقتصاد وسياسة وأيديولوجيا) ؟ وأخيراً كيف يمكن إدراك حقيقة مرور الضرورة التاريخية بشكل حاسم في **الممارسة السياسية** ، إذا كانت بنية التناقض لا تسمح بهذه الممارسة في الواقع ؟ وكيف ندرك أن **نظرية**ماركس التي أبانت لنا عن هذه الضرورة وهي نظرية منتوجة إذا لم تسمح بنية التناقض بواقع هذا الإنتاج ؟

فالقول إذن بأن التناقض محرِّك يعني - في النظرية الماركسية - **صراعاً حقيقياً ومواجهات حقيقية في مواقع معينة من بنية الكل المركب** . وهو

إذن القول بأن موقع المواجهة قد يتغير حسب العلاقات الراهنة للتناقضات فى البنية ذات الهيمنة . وهو إذن القول بأن تكثيف الصراع فى موقع استراتيجى لا ينفصل عن انتقال الهيمنة بين التناقضات ؛ وإن هذه الظواهر العضوية ، من نقل وتكثيف ، تحقق « تطابق الأضداد » ، إلى أن يتم إنتاج المعالم المرئية لشكل الطفرة أو القفزة النوعية التى تؤهل لاندلاع الثورة وتلاحم الكل . وانطلاقاً من هنا يمكن فهم التمييز المهم فى الممارسة السياسية بين أحوال مختلفة للسيرورة : حال « لا تضادى » ؛ وحال « تضادى » ؛ وحال « انفجارى » . لقد قال لينين إن التناقض حى فى كل الأحوال . وهذه الأحوال الثلاثة ليست إذن إلا ثلاثة أنماط للوجود . ويمكننى أن أصف بلا تردد الحال الأول بالحال الذى يكون فيه تضافر التناقض موجوداً فى **إطار هيمنة النقل** (إطار « الكناية » الذى كرس له التاريخ والنظرية تعبير « **تغيرات كمية** ») ؛ والحال الثانى يمكننى أن أصفه كحال يكون فيه التضافر موجوداً فى **إطار هيمنة التكثيف** (تنازع طبقى حاد فى المجتمع ؛ أزمات نظرية فى العلم ، الخ) ؛ والحال الأخير ، وهو حال الانفجار الثورى (فى المجتمع ، فى النظرية ، الخ .) ، فهو حال تكثيف إجمالى متقلب وحافز للتفكك وإعادة تشكيل الكل ؛ أى إعادة بناء إجمالية للكل على قاعدة نوعية جديدة . إن الإطار « التراكمى » البحث ـــ بقدر ما يمكن أن يكون هذا « التراكم » كمياً بحتاً (فالإضافة لا تكون جدلية إلا فى حالات استثنائية) ـــ يبدو هذا الإطار تابعاً . وقد أعطانا ماركس مثلاً حقيقياً و« استثنائياً » (وإن كان استثناء مبنياً على ظروفه الخاصة) ، لا مثلاً مجازياً منه ، فى نص فريد من كتاب رأس المال ، الذى كان موضع تعليق شهير لإنجلز فى كتابه **ضد دوهرنج** (الكتاب الأول ، الفصل الثانى عشر) .

وختاماً أود أن ألخص دلالة هذا التحليل ، مع العلم أنه توجيهى وغير مكتمل . فلتسمحوا لى أن أذكركم بأن ما قمت به هو عرض نظرى للمميزات الخاصة بالجدلية الماركسية السائدة فى الممارسة النظرية والسياسة الماركسية ، وأن هذا كان موضوع القضية التى طرحناها ، وهى قضية طبيعة « انقلاب » الجدل الهيجلى عند ماركس . وإذا بقى هذا التحليل ملتزماً بالمتطلبات الأولية للبحث النظرى التى أشرنا إليها فى البداية ، فلابد أن يؤهلنا حله النظرى للتوصل إلى تفسيرات نظرية ، أى للتوصل إلى المعرفة .

وإذا صح هذا نكون قد توصلنا إلى نتيجة نظرية يمكن أن أعبر عنها هنا فى إيجاز كما يلى :

يتميز التناقض الماركسى « بتفاوته » أو « تضافره » الذى تنعكس فيه أوضاع وجوده ، أى تنعكس فيه بنية التفاوت (ذات الهيمنة) المميزة للكل المركب المعطى دوماً مسبقاً ، التى تشكل وجود الكل المركب . ومن هذا المنطلق يكون التناقض محركاً لكل نمو . ويكون النقل والتكثيف الناشئان فى تضافر التناقض منتجين بهيمنتهما لثلاثة أطوار (لا تضاد ، تضاد ، انفجار) ، تشكل وجود السيرورة المركبة ، أى « صيرورة الأشياء » .

وإذا صحّ أن الجدلية ـــ كما قال لينين ـــ هى إدراك التناقض فى جوهر الأشياء كقانون نموها وعدم نموها ، كقانون ظهورها وطفراتها وتلاشيها ، حينذاك يمكننا أن نصل من خلال تعريف خصوصية التناقض الماركسى إلى الجدلية الماركسية ذاتها[47] .

وككل مقولة نظرية ، لا يعنى هذا التعريف إلا المضمنات العينية التى يستدعيها فكرياً .

وككل مقولة نظرية فعلى هذا التعريف أن يمكننا من إدراك هذه المضمنات العينية قبل كل شىء .

ولا يمكن لهذا التعريف أن يدّعى أنه نظرية ـــ بالمعنى العام للمصطلح ـــ إلا عندما يمكننا من إدراك مجموعة المضمنات العينية ، تلك التى انطلق منها ، والتى لم ينطلق منها .

لقد طرحنا هذا التعريف للجدلية بصدد مُضمنين عينيين ، هما الممارسة النظرية والممارسة السياسية فى الماركسية .

ويبقى لتبرير أبعاد تعريف الجدلية ، ولإثبات أنها لا تقتصر على النطاق الذى طرحت فيه ، ولإمكان القول بأنها تمتلك شمولية متكافئة ـــ يبقى علينا أن نختبرها فى ضوء مضمنات عينية أخرى ، وممارسات أخرى ، مثلاً اختبارها فى ضوء الممارسة النظرية التى مازالت إشكالية فى العلوم (كالإبستيمولوجيا وتاريخ العلوم والأيديولوجيات والفلسفة ، الخ . . .) لكيا نتأكد من أبعادها ، وأخيراً لكيا نعدّل من صياغتنا لها ـــ كما يجب علينا أن نفعل ـــ وبإيجاز لكيا نكتشف ما إذا كنا قد أدركنا فى « الخاص » الذى قمنا برصده « الكلى » الذى أوجد هذا « الخاص » .

ومن الممكن ، أو من اللازم ، أن يكون هذا منطلقاً لبحوث جديدة .

أبريل ـــ مايو ١٩٦٣

الهوامش :

(١) من أهم أعمال لوى ألتوسير :

—**Montesquieu: La politique et l'histoire** (Paris: Presses Universitaires de France, 1959).
—**Pour Marx** (Paris: Maspero, 1965).
—**Lire le Capital** (Paris: Maspero, 1965).
—**Lénine et la philosophie** (Paris: Maspero, 1968).
—**Élements d'autocritique** (Paris: Hachette, 1974).
—**Philosophie et philosophie spontanée des savants** (Paris, 1974).
—**Positions 1964-1975** (Paris: Éditions Sociales, 1976).

بالإضافة إلى كثير من المقالات التى نشرت فى مجلات ودوريات .

(٢) لوى ألتوسير وعدد من الباحثين ، قراءة رأس المال ، ترجمة تيسير شيخ الأرض (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، الجزء الأول ١٩٧٢ ، الجزء الثانى ١٩٧٤) .

(٣) أكتفي في هذا السياق بذكر بعض الكتب المهمة عن ألتوسير في اللغتين الفرنسية والإنجليزية . أما قائمة ما كتب عنه من مقالات فيصل إلى المئات .
—M.Dufrenne, **Pour l'homme** (Paris, 1966).
—J.Rancière, **La leçon d'Althusser** (Paris: Gallimard, 1974).
—Alex Callincos., **Althusser's Marxism** (London: Pluto, 1976).
—J.-M. Vincent et al. **Contre Althusser** (Paris: Union Générale d'Éditions, 1974).
—Pierre Fougerollas, **Contre Lévi-Strauss, Lacan,et Althusser: trois essais sur l'obscurantisme contemporain** (Paris: Savelli, 1976)
—Miriam Glucksmann, **Structuralist Analysis in Contemporary Soical Thought; A Comparison of the Theories of Claude Lévi-Strauss and Louis Althusser** (London: Routledge and P.Kegan, 1974).
—Saul Kraz, **Théorie et politique: Louis Althusser** (Paris: Fayard, 1974).
—Stéven Smith, **Reading Althusser: An Essay on Structural Marxism** (Ithaca: Cornell University Press, 1984).
—Pierre Vilar et al., **Dialectique marxiste et pensée structuraliste (a propos des travaux d'Althusser)**, Les Cahier du Centre **d, Etudes** Socialistes No. 76-80 (Paris: EDI, 1968).

(٤) مع احترامنا لما يقول ألتوسير عن نفسه إلا أنه لا يوضح لنا ما « الأيديولوجيا البنيوية » وإنما يشير إليها إشارة عابرة ليتبرأ منها . إن البنيوية ــ كما قال تودوروف ــ منهج في تحليل الثقافة بمفهومها العام ، بما في ذلك من نصوص أدبية وطقوس دينية وعادات فولكلورية ، الخ . وقد استخدم باحثون من اليسار واليمين وما بينهما المنهج البنيوي ، ولا يمكن وضعهم جميعاً تحت راية أيديولوجية واحدة . هذا مع العلم بأن أبا البنيوية المعاصرة كلود ليفي ــ شتروس قد قال إن ماركس أحد ثلاثة مفكرين تركوا بصماتهم على عمله .

(٥) لقد قال ماركس نفسه « أنا لست ماركسياً » ، ليتبرأ من بعض أتباع الماركسية .

(٦) راجع في نقد هذا التقديس الماركسي ناقدين أحدهما إسلامي وآخر ماركسي :
- حسين أحمد أمين « رواسب الدين في تقديس لينين » المصور ١٩٨٤/٤/٢٠ .
—Leszek Kolakowski, **Towards a Marxist Humanism; Essays on the Left Today** (New York: Grove Press, 1968).

(٧) راجع :
—Tony Bennet, **Formalism and Marxism** (London: Methuen, 1979).

(٨) —Louis Althusser, "La structura à dominante: contradiction et surdétermination" **Pour Marx**, pp. 206-224.

(٩) —Mao Tse-Tung, "On Contradition," **Selected Works**, I (Peking: Foreign Language Press, 1965) pp. 311-347.

(١٠) —Antonio Gramsci, **Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura** (Roma: Editori Riuniti, 1971).

(١١) لم يقل ماركس إن البنية الفوقية تابعة وخاضعة خضوعاً مباشراً للاقتصاد ، وإلا ما الحقوق « آجلاً أو عاجلاً » في مقولته عن دور الاقتصاد في إحداث تغيرات في البنية الفوقية ؛ وهذا ما يؤكد لألتوسير أن هناك عوامل أخرى مهمة في التحولات التاريخية قد تؤجل أو تعجل . راجع توطئة ماركس لكتابه مقدمة في نقد الإقتصاد السياسي بصدد هذا الموضوع .

(١٢) —Mao Tse-Tung, **Selected Works, I**, pp. 332-333.

(١٣) ترجمتي عن الترجمة الإنجليزية لماوتسي تونج (المرجع السابق) ، ص ٣٣٦ .

(١٤) لم أتطرق في تقديمي لألتوسير إلى حياته الدرامية ؛ فليست هناك سيرة موثقة عنه . وركزت على إسهامه الفكري . ولتقييم منهجه وفكره راجع :
—Norman Geras, "Althusser's Marxism: An assessment" in **Western Marxism. A Critical Reader** (London: NLB, 1977) pp. 232-272.
—André Glucksmann, "A Ventriloquist Structuralism", in **Western Marxism**, pp. 273-314.
—James Kavanagh, "Marxism's Althusser: Toward a Politics of Literary Theory", **Diacritics**, Vol. 12,no.1 (Spring 1982), pp. 25-45.

(١٥) —Jacques Lacan, **Écrits** (Paris: Seuil, 1966)

(١٦) —Louis Althusser, "Freud et Lacan", **La Nouvelle Critique**, no. 161-162 (Décembre, 1964-Janvier 1965).

(١٧) راجع كلمة processus في قاموس المنهل لجبور عبد النور وسهيل إدريس .

(١٨) راجع مادة processus في :
- أحمد زكي بدوي ، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٨) .

(١٩) عبد الله العروي ، مفهوم الأيديولوجيا (بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣) .

(٢٠) راجع مادة totatlité في معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية .

(٢١) — Louis Althusser, **For Marx**, translated by Ben Brewster (London: NLB, 1977).

(٢٢) مثلاً يترجم بن بروستر البنية ذات الهيمنة structure à dominante بالبنية في الهيمنة structure in dominance مع أن اقتناعي يلح على أن ترجمتها هكذا : structure with dominance .

(٢٣) لوي ألتوسير وعدد من الباحثين ، قراءة رأس المال ، الجزء الأول ، ص ٣ .

(٢٤) الممارسة هي التطبيق أو التجربة المعيشة لفكرة ما . والماركسية مبنية على اتحاد النظرية بالممارسة . ويميز الفكر الماركسي ثلاث ممارسات : اقتصادية وسياسية وأيديولوجية ، أضاف إليها ألتوسير الممارسة النظرية أو العلمية ، حرصاً منه على التمييز بين المجال العلمي (أو النظري كما يسميه) والمجال الأيديولوجي .

(٢٥) الكل المركب أو الكل المعقد le tout complexe هو وحدة الكل بتنوعات عناصره وتناقضاته ، أو ما يمكننا أن نطلق عليه وحدة تركيبية ، وهو كما يراه ألتوسير أشبه ما يكون بالكل العضوي ، في حين يتكون الكل الهيجلي من عنصر واحد . ولهذا يطلق عليه ألتوسير صفة البسيط .

(٢٦) (المؤلف) الأحدية monisme مفهوم من مفاتيح التصور الشخصي عند هيكل Haeckel ؛ وهو عالم أحياء ألماني كبير ، ومناضل مادي ــ ميكانيكي شجاع في الصراع ضد الكنيسة والكهنوت بين ١٨٨٠-١٩١٠ . وكان رجل إعلام غزير الإنتاج ، ألف أعمالاً « شعبية » واسعة الانتشار . وقد أنشأ « رابطة الأحديين الألمان » ، وعد الدين « ثنائياً » وقابله « بالأحدية » . وقد كان بوصفه أحديا لا يعتقد بوجود ماهيتين ثنائيتين (الله والعالم ، الروح أو النفس والمادة) بل بوجود ماهية واحدة . وقد ذهب هيكل إلى أن لماهيته الأحدية صفتي المادة والطاقة (وبهاتين الصفتين تشبه ماهيته ماهية سبينوزا) . وقد عد كل التحديدات ، سواء كانت مادية أو روحية ، أنماطا لهذه الماهية التي لها « قدرة كلية » . وقد تناول بليخانوف موضوع « الأحدية » التي كان لها صدى ــ بلا شك ــ في نزعته الميكانيكية التي انتقدها لينين في شدة فيما بعد . وكان لبليخانوف « أثر » أكثر من هيكل : لقد أدرك أن المثالية العصرية هي أيضاً « أحدية » ، تفسر كل شيء عبر ماهية واحدة وهي الروح . وقد عد الماركسية أحدية مادية (راجع بليخانوف : بحث في التصور الأحدي للتاريخ) . وربما أمكن أن نعزو وجود مصطلح الأحدية في مقالات ج. بس G. Besse ، وروجيه جارودي R.Garaudy ، و ج. مري G.Mury وتصريحهم « بأحدية » الماركسية إلى بليخانوف . وقد أدان كل من إنجلز ولينين بلا تحفظ هذا المصطلح الأيديولوجي ومقاربته . ويستخدمه نقادي أحياناً بالمعنى الضيق (كما فعل مري) ، وأحياناً يتوسعون في استخدامه . وهم لا يقابلونه بالثنائية كما فعل هيكل وبليخانوف ، بل « بالتعددية » . ويمكن أن يعد مصطلح التعددية في استخدامهم مصطلحاً ذا دقة منهجية ولكنها أيديولوجية ؛ فهو يفتقد أي قيمة نظرية إيجابية ماركسية ، بل إنه نظرياً خطر . كما أنه قد يكون له قيمة عملية سلبية بمعنى : احذروا التعددية ، وليس له أي قيمة معرفية . ويمنحهم مصطلح « التعددية » هذه القيمة ، وما يمليه ذلك من نتائج نظرية (مري) ، إنما يقومون بتشويه فكر ماركس .

(٢٧) التمفصل articulation مصطلح شائع في العلوم الإنسانية المعاصرة ، ويعني تجلي علاقات ما بوضوح .

(٢٨) الجشطلطية Gestalt (أو ما يطلق عليها أحياناً الصيغية) هي نظرية سيكولوجية ترى أن الإدراك يقع على الكل لا على الأجزاء .

(٢٩) (المؤلف) لا يجوز أن نخلط بين نظرية هيجل ورأي ماركس في هيجل ؛ وهذا قد يبدو عجيباً للذين يعرفون هيجل من خلال رأي ماركس فيه ، فإن هيجل في نظريته ليس المقابل العكسي لماركس . إن المبدأ « الروحاني » الذي يشكل الوحدة الداخلية للكلة الهيجلية التاريخية لا يمكن تشبيهها إطلاقاً بما

نجد عند ماركس فى إطار « تحديد بالاقتصاد فى آخر الأمر » .
فنحن لا نجد عند هيجل المبدأ المقابل : تحديد بالدولة أو بالفلسفة فى آخر الأمر . لقد قال ماركس : إن المفهوم الهيجلى للمجتمع فى حقيقة الأمر ، يجعل من الأيديولوجيا محركاً للتاريخ لأنه مفهوم أيديولوجى . ولكن هيجل لا يذكر شيئاً من هذا ؛ فبالنسبة إليه ليس فى المجتمع وفى الكلّة تحديد فى آخر الأمر . فالمجتمع الهيجلى لا يتوحد فى موقف مهم متشكل فى داخله ؛ فهو ليس مُوحَّداً ولا محدَّداً بأحد « مجالاته » ، بما فى ذلك مجال السياسة أو الفلسفة أو الدين . فبالنسبة إلى هيجل ، ليس المبدأ الذى يوحد ويحدد الكلّة الاجتماعية « مجالاً » ما من مجالات المجتمع ، بل هو مبدأ لا موقع له ولا كيان مميز فى المجتمع ؛ وذلك لأنه موجود فى كل مكان وفى كل كيان . ففيه كل تحديدات المجتمع : الاقتصادية والسياسية والقانونية ، الخ . . . وحتى التحديدات الأكثر روحانية . وهكذا كانت روما عند هيجل . فلم تكن أيديولوجيتها هى التى وحدتها وحددتها بل مبدأ « روحانى » (هو ذاته لحظة من لحظات نمو الفكرة) الذى يتجلى فى كل التحديدات الرومانية ، بما فى ذلك الاقتصاد والسياسة والدين والقانون ، الخ . وهذا المبدأ هو الشخصية القانونية التجريدية . وهو مبدأ « روحانى » أحد تجلياته هو القانون الرومانى . وفى العالم المعاصر الذاتية subjectivite هى مبدأ الشمولية : فالاقتصاد ذاتى ، وكذلك السياسة والدين والفلسفة والموسيقى ، الخ . . . وكلّة المجتمع الهيجلى هى هكذا بحيث إن مبدأها هو فى آن واحد مائل ومتسام ، ولكنه لا يتطابق إطلاقاً كما هو مع أى واقع مُحدَّد للمجتمع ذاته . ولهذا يمكن القول إن للكلّة الهيجلية وحدة من نمط « روحانى » ، حيث يكون فيها كل عنصر جزءا من الكل pars totalis ، وحيث لا تكون فيها المجالات الظاهرة إلا نشراً استلابياً وترميزياً للمبدأ الداخلى المذكور . وهذا يعنى أنه لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يقابل هذا النمط من الكلة الهيجلية بنية الوحدة للكلة الماركسية (حتى وإن كان التقابل عكسياً) .

(٣٠) (المؤلف) تتمثل أسطورة الأصل فى نظرية العقد الاجتماعى « البورجوازية » التى نجدها عند لوك Locke مثلاً ، بتحفه النظرية ، حيث يعرّف لنا العمل الاقتصادى فى حالة الطبيعة السابق (ولا يهم أن يكون ذلك مبدئياً أو فعلياً) على أوضاع الوجود القانونية والسياسية !

(٣١) يقصد ألتوسير بالبنية فى هذا السياق : القاعدة الاقتصادية .

(٣٢) مايرمى إليه ألتوسير هو أنه لايمكن أن نفترض أولية القوى(الجانب الاقتصادى) أو أسبقية العلاقات (الجانب الاجتماعى) لأنهما متشابكان ومتزامنان

(٣٣) (المؤلف) إن أجمل مثال لثبات البنية ذات الهيمنة فى استدارة الأوضاع الظاهرية يقدمه لنا ماركس فى مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى عندما يحلل هوية الإنتاج والاستهلاك والتوزيع عبر التبادل . وهذا قد يجعل القارىء يحس بالدوار الهيجلى . . . قال ماركس « ليس هناك أسهل من تطابق الإنتاج والاستهلاك عند الهيجليين » (ص ١٥٨) ، مع أن هذا التباس تام . «إن النتيجة التى توصلنا إليها هى أن الإنتاج والتوزيع والتبادل والاستهلاك ليست شيئاً واحداً ، ولكنها عناصر فى كلة وتمايزات فى داخل وحدة . . . » التى فيها يكون الإنتاج بتميزه مُحدِّداً ».إن الإنتاج المحدِّد إذن يحدد الاستهلاك والتوزيع والتبادل المحدَّد . والانتاج يحدد أيضاً العلاقات المتبادلة والمحددة بين هذه الحالات المختلفة . وفى حقيقة الأمر ، فإن الإنتاج هو أيضاً فى إطاره الخاص ومن جانبه محدد بالعوامل الأخرى » (ص ١٦٤) .

(٣٤) (المؤلف) إنى لم أخترع هذا المفهوم ؛ فقد استعرته كما ذكرت آنفاً من حقلين هما الألسنية والتحليل النفسى . و يقترن « المفهوم بدلالة موضوعية وجدلية وخاصة فى التحليل النفسى . وبناء على هذه الدلالة الاقترانية للمصطلح لا تكون استعارتى للمفهوم اعتباطية . ولابد من كلمة جديدة لوصف معرفة جديدة . ويمكننا أن نصوغ كلمة جديدة لتحتوى الغرض الجديد ، ولكن يمكن أيضاً أن « نستورد » (كما قال كانطKant) مفهوماً ذا قرابة لكيما يكون تكييفه (على حد قول كانط) سهلاً . وهذه « القرابة » تسمح أيضا بالمقابل بالتوصيل إلى حقائق التحليل النفسى .

(٣٥) يحذر التوسير فى هذا السياق من أن تفسير أهمية « ظروف الموقف »conjoncture- وهو مفهوم مهم عند لينين - على أساس إمبريقى ، لا ماركسى . وتتميز الإمبريقية إبستمولوجيا بأنها تعتمد على الخبرة الحسية ، وتقتصر عليها ، نابذة التجريدات العلمية ، والحقائق الكلية . ومن الواضح أن التوسير يستخدم مصطلح الإمبريقية من منطلق انتقادى ، وأحيانا اتهامى .

(٣٦) يقصد ألتوسير بهذا أننا نجد الكل مركباً دوماً ، ولا نجد الكل فى أى مرحلة بسيطاً أو غير مركب .

(٣٧) يسخر ألتوسير من هيجل فى هذه الفقرة ، لأن هيجل يستصغر دور الأوضاع والطبيعة ويكاد يحذفها ، ليعظم دور الروح . والروح عند هيجل مفهوم ميتافيزيقى مرتبط بالفكرة والعقل . والروح الهيجلية تختلف عن الروح فى مفهومها الدينى . ويقابل ألتوسير بين (١) الروح الهيجلية وهى عنصر أساسى أو ضرورة مستقلة غير خاضعة لغيرها ، وبين (٢) الطبيعة التى هى عنصر هامشى لا ضرورى ، بل عارض واحتمالى فى فلسفة هيجل . فالضرورة عند هيجل هى وجوب معنوى لابد منه . أما الاحتمال فهو على العكس ، إمكانية غير مستقلة بذاتها . ويمكن مقارنة علاقة الضرورة بالاحتمال بعلاقة الجوهرى بالعرضى .

(٣٨) أى بمعنى آخر إن معرفة التضافر واجب علمى (تقتضية الممارسة النظرية) وواجب عمل (تقتضيه الممارسة السياسية) .

(٣٩) ما يرمى إليه ألتوسير فى هذه الفقرة المعقدة هو أن حتمية التاريخ وانتصار الحقائق العلمية لو أنهما كانا أمرين محددين تحديدا مسبقا وجلياً لما احتاجا إلى تفانى العلماء والثوار فى تحقيقها واستجلائها . ولكنهما يتحققان آجلا وليس عاجلاً ، أو فى آخر الأمر ، ودور المفكرين والمناضلين هو إدراك حاضرهم ليستبقوا المستقبل الثورى المشرق ويعجلوا به .

(٤٠) (المؤلف) ماوتسى تونج « حول التناقض » ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(٤١) من المعروف أن فرويد استخدم هذين المصطلحين : النقل deplacement والتكثيف condensation فى كتابه تفسير الأحلام . وقد ربطت البويطيقيا البنيوية النقل بالكناية ، والتكثيف بالاستعارة .

(٤٢) (المؤلف) ماوتسى تونج « حول التناقض » ، ص ٦٥ .

(٤٣) (المؤلف) المرجع السابق ، ص ٥١ - ٥٢ .

(٤٤) الاقتصادية economisme كما يعرّفها أحمد زكى بدوى فى معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية هى المبدأ الذى ساد فى بعض دوائر « الديمقراطيين الاشتراكيين » الروس فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى ، وفحواه أن نشاط الطبقة العاملة يجب أن يكون مقصوراً على الميدان الاقتصادى ، أى على تكوين نقابات العمال وتنظيم الإضرابات عن العمل . وكان المعتدلون من معتنقيه يرون أن النشاط السياسى ليس من ورائه سوى انقسام العمال على أنفسهم ؛ أما المتطرفون منهم فكان رأيهم أن النشاط الاقتصادى يؤدى من تلقاء ذاته إلى موقف ثورى(ص ١٢٥) .

(٤٥) الدولية الثانية 2e Internationale هى اتحاد عمالى دولى . وقد تبنى الاشتراكيون الاتجاه الأممى ونسقوا بين القوى العمالية ، متجاوزين الحدود القومية ، وأنشأوا الدولية الأولى (١٨٦٤ - ١٨٧٣) والدولية الثانية (١٨٨١ - ١٩١٤) والدولية الثالثة (١٩١٩ - ١٩٤٣) .

(٤٦) غرضى من هذا السؤال وما بعده من الأسئلة التى يطرحها ألتوسير فى هذه الفقرة هو تنبيه القارىء إلى أن مقولات ماركس المعروفة تدعم عرض ألتوسير دعماً تاماً .

(٤٧) (المؤلف) أما الذين ينفرون من هذا التعريف التجريدى فنرجو أن يأخذوا فى الحسبان أنه يعبر عن جوهر الجدلية وأثرها فى الواقع العينى ؛ فى الفكر والعمل الماركسى . وأما الذين يتعجبون من هذا التعريف غير المألوف فنرجو أن ينظروا إلى أنه مرتبط بمعنى « الصيرورة » وبمعنى « ميلاد وموت » الظواهر التى ترتبط تقليديا بكلمة « الجدلية » . وأما الذين يقلقهم هذا التعريف (الذى لا يحتفظ بالمفاهيم الهيجلية ، لا بالسلبية ، ولا السلب ، ولا الانشطار ، ولا سلب السلب ، ولا الاستلاب ، ولا « التجاوز ») فنرجو أن ينظروا إلى أننا نكسب دائما عندما نفقد مصطلحا غير مناسب لنكتسب عوضاً عنه مصطلحا أكثر ملاءمة للممارسة الواقعية . وأما الذين تشدهم بساطة « الطابع »الهيجلى فنرجو أن ينظروا إلى أنه فى « حالات خاصة محدّدة » (وفى حقيقة الأمر استثنائية) يمكن للجدلية المادية فى قطاع ضيق جدا أن تأخذ شكلا « هيجلياً » ، ولكن لكونه استثناء فعلينا أن نعمم ، منطلقين لا من هذا الشكل - أى من الاستثناء - بل من ظروف هذا الاستثناء . والتأمل فى هذه الظروف هو تأمل إمكانية هذه « الاستثناءات » . فالجدلية الماركسية تمكن من إدراك مايشكل « صلب » الجدلية الهيجلية ، وعلى سبيل المثال اللانمو ، وركود « المجتمعات بلا تاريخ » ، سواء كانت بدائية أو لم تكن ، وظاهرة « الرواسب الثقافية » الواقعية ، الخ

نيكولاس آبركرومبى
ستيفن هيل
برايان س . تيرنر

دور الحتمية واللاحتمية فى نظرية الأيديولوجية*

ترجمة : نبيل زين الدين

يسود تحليل الأيديولوجيات وأشكال المعرفة والعقائد حالة من الفوضى والاضطراب . فالماركسية المعاصرة تولى الأيديولوجية أهمية خاصة .. وتؤكد استقلاليتها على حساب التدهور الاقتصادى المشين . ولاعتبارات عدة يعد ذلك تطورا مرغوبا فيه ، برغم اشتمالها ـ كما أشرنا فى غير هذا المقال[1] ـ على بعض النتائج المضللة إلى حد بعيد . ومع ذلك ، فإن المشكلة النقدية التى ينبغى أن تواجهها نظريات الأيديولوجية الماركسية المعاصرة هى : كيف يوفق المرء بين المادية والاستقلالية الأيديولوجية ؟ وهذا يثير ضمنا مشكلة ثانية ، هى : كيف يتسنى للمرء أن يوفق بين تصور الأيديولوجية بوصفها مبحثا نقديا وبين النظرية الأيديولوجية العامة ؟ وفى ضوء التعريفات الصارمة هناك مسألة أخرى موازية عن وجه الصلة بين النظرية الأيديولوجية الماركسية وعلم اجتماع المعرفة ، الذى تطور على نقيض الماركسية الكلاسيكية .

لقد أوضح ثيربورن أهمية هذه المشكلات على نحو دقيق فى كتابه «أيديولوجية القوة وقوة الأيديولوجية»[2] ، الذى يحاول فيه أن يجلو عدداً من القضايا النظرية المطروحة فى الماركسية المعاصرة وعلم الاجتماع . وهو يتصور مشروعه لتحقيق ذلك فى «تناول استبصارات ماركس بوصفها منطلقا ، فى محاولة للتوصل إلى نظرية أكثر منهجية» (ص ٤١) . وهو فى موضع آخر يشير إلى أن الماركسية عليها أن تتعلم الكثير من نتائج الأبحاث الإمبريقية التى تم التوصل إليها فى علم الاجتماع . وفى رأينا أن محاولته لتوليد نظرية أيديولوجية جديدة يمكن أن تعد كذلك محاولة لاصطناع منظور سوسيولوجى مع الماركسية ؛ وهو مشروع أكثر إثارة للاهتمام . وعلى الرغم من هذا فمن الواضح أن هناك تنوعا كبيرا للغايات المحتملة ، حتى وإن اتخذ ماركس نقطة انطلاق ؛ فالمرء قد ينتهى به المطاف إلى الوقوف مع النواميس الماركسية أو ضدها ؛ ولا حاجة بعد ذلك إلى التوصل إلى نظرية ما ، سواء كانت منهجية أو عامة .

تصورات فى محلها :

يرفض ثيربورن التصور الذى مؤداه أن الأيديولوجية تشتمل على معتقدات فى عقول الناس ، بخاصة تلك المعتقدات الكاذبة أو الملغزة ، أو التى تم تأويلها على نحو خاطىء . كذلك يدحض الزعم بأن الأيديولوجية نقيض للعلم ؛ فالأيديولوجيات ـ كما هو متعارف عليه ـ جميعها ظواهر اجتماعية (تمييزا لها عن الظواهر النفسية) ذات طبيعة استدلالية (تمييزا لها عن الظواهر الطبيعية غير الاستدلالية) ؛ وهى تشتمل على «كل من التصورات اليومية» و «التجربة» والعقائد الفكرية المدروسة ، وكل من «وعى العاملين الاجتماعيين ، ونظم الفكر ، والمحاورات السائدة فى بلد ما» (ص ٢) . إن هذا تعريف واسع وضع عمدا ، ويؤدى من وجهة نظرنا إلى إعادة إنتاج على نحو فعال للفكرة الاجتماعية للثقافة . ويشير ثيربورن ـ مقتفيا ألتوسير ـ

Determinacy and Indeterminacy in the Theory of Ideology
Nicholas Abercrombie
Stephen Hill
Bryan S. Turner

مقال نشر فى مجلة :

New Left Review, No. 142, November - December 1983, p.p. 55 - 66.

إلى أن «تأثير الأيديولوجية فى الحياة الإنسانية يشتمل بصفة أساسية على تشكيل طرق معيشة البشر وتنميطها لحيواتهم بوصفهم كيانات تصدر تصرفاتها عن وعى وتفكير فى عالم محدد البناء وذى معنى» . فالأيديولوجية تعمل بمثابة خطاب أو مخاطبة أو ــ كما يصوغها ألتوسير ــ «مساءلة البشر بوصفهم موضوعات» (ص ١٥) . ويشتمل تأثير الأيديولوجية على عمليتين : تشكيل القوى البشرية الواعية وإخضاعها ، وتأهيلها لأداء وظائفها فى المجتمع . كذلك يقر ثيربورن بأن تحليل الأيديولوجية بإدراج القوى فى مواضعها الصحيحة مماثل للتحليل السوسيولوجى التقليدى للأدوار الاجتماعية ؛ ولكنه يؤكد بالدليل القاطع أن تحليل الدور التقليدى مغرق فى الذاتية على نحو لا ينبغى . والعبء الأكبر الذى يقع على عاتق الأيديولوجية هو بناء الذات الإنسانية ؛ ذلك أن «البحث عن بنية العالم الأيديولوجى يعنى البحث عن أبعاد الذات الإنسانية» ؛ وهذه الأبعاد تشكل «حيز الملكية» التالى :

ذوات فى العالم		ذوات «الوجود»
	وجودية	تاريخية
شاملة	١ - عقائد عن المعانى (مثل الموت والحياة)	٢ - عقائد عن انتساب العوالم التاريخية الاجتماعية (مثل القبيلة ، القرية ، العرقية ، الدولة ، الأمة ، الكنيسة) .
افتراضية	٣ - عقائد عن الهوية (مثل الشخصية الفردية ، الجنس ، العمر)	٤ - عقائد عن «الجغرافية الاجتماعية»(مثل : الحالة التعليمية ، النسب ، التدرج ، الطبقة) .

يحاول تحديد الظروف التى قد تنشأ فى ظلها مثل هذه الأيديولوجيات . وهو يسوق لذلك ثلاثة تفسيرات : التفسير الأول الأكثر عمومية ، والذى يؤكده ثيربورن ، مؤداه أن كل أيديولوجية وضعية لابد أن تنتج ــ بحكم طبيعتها الخاصة ــ أيديولوجية غيرية من خلال عملية توليد الفروق بين الذات/الآخر ؛ بيننا وبينهم . وبناء عليه فإن هذه الأيديولوجيات تعد «بصفة جوهرية ذات شخصية مزدوجة» (ص ٢٧) . والمعنى الضمنى هو أن أية أيديولوجية للتسلط تولد حتما مقاومة من خلال عملية التعارض بين الذات/الآخر نفسها . وترتبط هذه الحجة وجهة نظر ثيربورن برأى علم اللغة البنيوى الحالى من حيث إن اللغة تواصل حياتها مستغلة للفروق . أما مشكلة التصور الخاص بفرض المعرفة/الأيديولوجية الذى تنشأ عنه مقاومة ؛ فإنها تبين الكيفية التى يحدث بها ذلك ، بل ما هو أكثر أهمية ، أى بيان الظروف التى تسود فيها المقاومة ؛ وهى من المشكلات التى يدركها «فوكو» بيسر . ويشير ثيربورن فى المحل الثانى إلى حقيقة أن الأيديولوجيات

وهكذا تقوم الأيديولوجيات بموضعة الأفراد فى الزمكان المناسب بالرجوع إلى الصفات الشخصية والوظيفية والاجتماعية .

ويرى ثيربورن أن الأيديولوجية يجرى تحديدها ماديا ، وأن تعريف المادية ذاته عادة ما يكون متسعا على نحو مقصود وغير عادى ليشمل «بنية مجتمع ما . . وعلاقته ببيئته الطبيعية والمجتمعات الأخرى » (ص ٤٣) . والمادية فى استعمالها الكلاسيكى الماركسى للبنية الاقتصادية إنما تستخدم لتفسير حتمية نسق أيديولوجى معين يكاد يشتمل كل تلك الأيديولوجيات الطبقية اللازمة لإخضاع القوى الاقتصادية وتأهيلها ، وإن كان عرض ثيربورن ليس واضحا فيما يتعلق بهذه النقطة وهو يقرر دون تحفظ أن : «أى ائتلاف لقوى الإنتاج وعلاقاته يتطلب بطبيعة الأحوال شكلا معينا من الإخضاع الإيديولوجى للموضوعات الاقتصادية . . .» (ص ٤٧) .

ومما هو جدير بالذكر أن ثيربورن لا يقبل الخلاف ــ المألوف من قبل التفسيرات الماركسية الكلاسية الكثيرة فيما يتعلق بالأيديولوجية ــ حول اشتمال الوظيفة الأساسية للأيديولوجية على ضم أتباع ، والعمل بمثابة «رابطة اجتماعية» ، وبالمقارنة يحاول أن يبرهن على أن الأتباع لا يحيدون عن الأيديولوجيات غير الطبقية المتعارضة ، كما الطبقية «مدرجة فى علاقات الإنتاج» (ص ٦١) .

مثال ذلك اشتمال النظام الإقطاعى على تسلسل هرمى للحقوق والالتزامات القائمة فيما بين الفلاحين وأصحاب الأراضى تشكل أساساً للصراع الطبقى ، كما أن انكماش حقوق الفلاحين قد خلق مفاهيم أيديولوجية غير طبقية تقوم على الظلم ، وهو الأساس الذى قامت عليه معارضة الفلاحين لعدم شرعية أنشطة ملاك الأراضى . وفى محل آخر يناقش «تعذر اختزال العمليات السيكودينامية لإتمام السيطرة الاجتماعية التى تخلق «حداً ضئيلا من حالات عدم انسجام الفرد وتكيفه مع المجتمع» (ص ٤٣) . وبذلك يتضح أن الاستجواب غير قادر ــ على نحو مطلق ــ على أن يكون مؤثرا ؛ ذلك أن الأيديولوجيات ذات طبيعة جدلية متأصلة ، فى حين أن العمليات الاجتماعية المعقدة تعنى أن «الأيديولوجيات تتداخل ، وتتنافس ، وتتضارب ، ويتخلص قويها من ضعيفها ، أو تعضد إحداهما الأخرى (ص «ز») . ولما كانت الأيديولوجيات تعمل حقا «فى حالة من الفوضى والاضطراب» (ص ٧٧) ، فلا غرابة فى أن تكون النظرية الأيديولوجية ذاتها قد أصابها الاضطراب .

أما عن موضوع الأيديولوجيات الطبقية والأيديولوجيات غير

الطبقية ، التى كانت مثار اهتمام الماركسيين وعلماء الاجتماع على السواء ، فإن لدى ثيربورن عليه بعض الانتقادات . فهو يشير إلى أن الأيديولوجيات الطبقية تعد على نحو نموذجى موضوعات جوهرية أكثر من مجرد كونها أشكالا معقدة للخطاب ؛ ذلك أنها ترد إلى أصول نظرية فقط ، قائمة ــ فيما يبدو ــ على أساس من المتطلبات الوظيفية المنسوبة إلى أحد أنماط الإنتاج ، وأن الأيديولوجيات غير الطبقية لا يمكن تحويلها إلى طبقية وإن كانت إما مكيفة وفق نموذج طبقى ، أو محددة على نحو طبقى مبالغ فيه ، وأنه على الأيديولوجيات الطبقية أن تتنافس مع الأيديولوجيات الوضعية غير الطبقية وترتبط بها ، كالأيديولوجية القومية والدينية . ويوضح تحليله الموجز للقومية والدينية أن الأولى مكيفة وفق نموذج طبقى بطرق مختلفة فى المجتمعات المختلفة ، فى حين لا يبدو أن الأخير مكيف ــ على نحو واضح ــ وفق نموذج على الإطلاق . وتوضح المصفوفة الرباعية لعالم الاستجوابات الأيديولوجية السالف ذكرها أن الأيديولوجيات الطبقية تندرج بصفة أساسية تحت الوحدة رقم ــ٤ ، مع توافر بعض الأبعاد الأخرى فى الوحدة رقم ــ٢ ؛ وهى تمثل جزءا ضئيلاً من إجمالى السكان الذين تعنيهم نظرية ثيربورن .

معضلات ماركسية :

تواجه نظريات الأيديولوجية الماركسية المعاصرة عددا من المآزق ، لاثنين منها أهمية خاصة . وتأتى مسألة استقلالية الأيديولوجية فى المحل الأول ؛ إذ يبدو أن الغالبية العظمى من المنظرين الماركسيين قد ناقشوا مسألة استحالة تحكم القوى الاقتصادية فى الأيديولوجية ، وضرورة استقلالها بذاتها نسبيا . ولقد أسفر هذا الاستقلال عن ثلاث نتائج ؛ أولاها ؛ أن الأيديولوجية لها قوانين حركة خاصة بها . ويستشهد ثيربورن فى كتابة «العلم والطبقة والمجتمع» بقول إنجلز : «فى الدولة الحديثة لا يتحتم على القانون أن يتوافق فقط مع الأحوال الاقتصادية وأن يكون معبرا عنها ، بل يتحتم أن يكون أيضا تجزئة ملتحمة داخليا ، بحيث لا تجلب على نفسها الدمار نتيجة لتناقضاتها الداخلية . ولكى يتحقق هذا ، يتحتم على الانعكاس الأمين للأحوال الاقتصادية أن يكابد من أجل ذلك بصفة مطردة (٣)» . وثانيتها ؛ يجب أن تكون الأيديولوجية مؤثرة فى إضفاء شكل معين على الاقتصاد . مثال ذلك أن يزغم أحدهم بأن تفشى الفردية فى الثقافة الإنجليزية ، بدءاً من القرن السابع عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر ، هو الذى أضفى على الرأسمالية الإنجليزية ــ إلى حد ما ــ الشكل التنافسى عن طريق تشكيل الأفراد بوصفهم موضوعات اقتصادية . وثالثها ؛ ليست كل الأيديولوجيات قابلة لأن تتحول إلى أيديولوجيات طبقية ــ وهو افتراض ينبع من الافتراضين الأولين ، القائمين على الزعم بوجود علاقة بين الطبقة والاقتصاد . ومسألة الاستقلال الأيديولوجى هذه تعد معضلة ؛ لأنه فى حالة ما إذا منحت الأيديولوجية استقلالا أكثر مما ينبغى ، فقد المرء القدرة على تمييز ما للماركسية من اهتمام بالعامل الاقتصادى وتأكيد له ، فى حين أنه إذا ما تم النظر إلى الأيديولوجية على أساس أنها مرتبطة بالاقتصاد ، نشأ عندئذ كل ما يتعلق بالتدهور الاقتصادى من مشكلات معتادة .

والمعضلة الثانية التى تواجه نظرية الأيديولوجية الماركسية المعاصرة هى : زيف الأيديولوجية،ومؤداها أنه فى حالة ما إذا نظر المرء إلى الأيديولوجية بوصفها مبحثا نقديا ، فإنه يكون بذلك قد استبعد من التحليل عددا كبيرا من الأيديولوجيات التى لا يتضح زيفها . ومن جهة أخرى فإنه فى حالة ما إذا نظر إلى مصطلح «أيديولوجية» على أساس أنه مشتمل على سائر أشكال المعرفة والعقائد والممارسات ، يكون قد ضاع الحد النقدى لهذا المفهوم .

وكما سبق أن أشرنا ، يواصل ثيربورن اعتقاده بأنه يأخذ من استبصارات ماركس نقطة انطلاق لمشروعه ، فيشير كذلك إلى حقيقة أن «الأشكال الملموسة للأيديولوجية ، على نقيض الأشكال الاقتصادية الوضعية ، ليست محكومة على نحو مباشر بنمط الإنتاج ، مقررا بذلك محدودية المادية التاريخية (ص ٤٨) . وإذا أخذت المشكلة هذا الوضع ، تعين على ثيربورن أن يجد حلا لمعضلات الماركسية . هذا ، وبرغم أن لغته يشوبها دون شك مسحة ماركسية ، إلا أن مفاهيمه المتعلقة بالمادية ليست بالضرورة ماركسية النزعة . وهو فى طريقة استعماله المتحرر للألفاظ ، التى تتفق وعلم اجتماع المعرفة التقليدى ، لا تكاد المادية تتعدى لديه مجرد التسليم بتفسير اجتماعى للأيديولوجية . وهو أيضا فى مفهومه الضيق للمادية الاقتصادية يتبنى افتراضا ماركسيا ، فالأيديولوجية الطبقية تبدو محكومة بالمادية الاقتصادية ، فى حين أن بقية العالم الأيديولوجى القائم على أساس مادى يدين للماركسية بالقليل .

وهو يؤكد أيضا الأهمية النقدية للطبقة فى تحليل الأيديولوجية . ومع أن ثيربورن لم يأل جهدا فى بيان أهمية سائر أنواع الأيديولوجية ، بما فى ذلك العناصر غير الطبقية ، مثل النوع والجنس أو الأمة ، فإن الأيديولوجيات الطبقية ليست جوهرية فقط ، ولكنها أيضا محددة «. . . لبناء النسق الأيديولوجى ، بكامل عناصره الطبقية وغير الطبقية على السواء ، تحتمه كوكبة من القوى الطبيعية» (ص ٣٩) . ويرى كثير من النقاد أن هذا التشديد على الطبقة كفيل بأن يضع ثيربورن على نحو مؤكد فى جانب المعسكر الماركسى (أو أحد المعسكرات الماركسية) ، وإن كان ذلك يُعد خطأ واضحاً ؛ لأن ما يميز الماركسية ليس هو توكيدها للطبقة فى ذاتها ، وإنما هو تلك النظرية الخاصة بأجيال الطبقات ومواقعها . فضلا عن تأثيراتها العارضة .

إن مقارنة هذا بأعمال كارل مانهايم تفضى هنا إلى أمور لها دلالتها . ذلك أن كثيرين من المعلقين السوسيولوجيين يفترضون أن مانهايم كان ماركسيا بسبب اعتقاده بأن الطبقة الاجتماعية هى أكثر الأسس الاجتماعية أهمية فى الأنساق العقائدية . ومع أن جل القصد فى عمل مانهايم ــ بالنسبة إليه ــ هو أن الطبقات الاجتماعية لا تشكل وفقا لمواضعها فى العلاقات الاقتصادية ، وإنما تشكل بصفة أساسية بوصفها كيانات سياسية تمثل الجموع المشتغلة بالصراع . وتفسير هذه الصراعات الطبقية ليس مرده الاقتصاد ، وإنما يكمن فى سمات الأوضاع الإنسانية خصوصا فى ذلك الميل الفطرى الواضح إلى التنافس . ونحن بطبيعة الأحوال لا نذهب إلى أن ثيربورن يتبنى موقفا هيجليا أو مانهويا ، يبدو فى الغالب متضمنا فى كتابات مانهايم . ومع ذلك فإن دور الاقتصاد فى نظرية ثيربورن الأيديولوجية ربما كان أكثر وضوحا .

هذا الافتقار إلى الوضوح له نتائج خاصة . وأولى هذه النتائج أنه

ليس من الواضح دائما السبب فى أنه يتحتم على طبقات معينة أن يكون لها أيديولوجيات معينة ، على الرغم من توافر تخطيط عام لأنواع الأيديولوجيات التى يعتقد ثيربورن أنها ملائمة لطبقات بأعيانها (الفصل الثالث) . وثانيتها أننا لم نعرف السبب فى أن النسق الأيديولوجى «محكوم على نحو مبالغ فيه بقوى طبقية» ــ وهذه إحدى النقاط المهمة فيما إذا رغب المرء فى أن يقر بأسبقية الطبقة (على الرغم من أنه قد يقال إن ثيربورن لم يذهب إلى أنه لم يكن لديه فسحة لتطوير هذه النقطة) . وثالثتها أن العلاقة بين الطبقة والقوة علاقة مبهمة . فعنوان مقالة ثيربورن يعنى ضمنا أن القوة هى مركز اهتمامه الرئيسى ، ويبدو هذا فى نقاط عدة ؛ فهو ــ على سبيل المثال ــ يستهل بقوله : «ينصب الاهتمام الرئيسى فى هذا المقال على تأثير الأيديولوجية فى تنظيم القوة فى المجتمع وصيانتها وتحولها» (ص ١) . ويعد هذا بشكل مطلق هدفا ماركسيا خاصا ؛ وهو كذلك يقع فى المركز ــ على سبيل المثال ــ من اهتمام منافسه الرئيسى ، علم الاجتماع الفيبرى(*) . فالقوة والطبقة والاقتصاد واضحة المعالم من الوجهة التحليلية . وكما وضح من تحليلنا لمانهايم ، قد يكون لدى المرء اهتمام بالقوة ، أو حتى اهتمام بقوة الطبقة ، دون التزام بنظرية اجتماعية ماركسية . ويزعم الماركسيون بأن فى استطاعتهم الرد على هذه النقاط الثلاث بالرجوع إلى واحد من التعليلات الاقتصادية .

ودون تقديم وصف أكثر تفصيلا للعلاقة القائمة بين الأيديولوجية والاقتصاد ، يكون من الصعب معرفة الكيفية التى يحل بها ثيربورن هذه المعضلات .

ويزيد التوتر هنا وضوحا البحث فى المعضلة الثانية المذكورة آنفا ؛ أى معضلة تحديد مفهوم الأيديولوجية ذاتها . وسوف تستخدم كلمة «أيديولوجية» هنا بمعنى غاية فى الاتساع . وسوف لا تعنى بالضرورة اشتمالها على أى محتوى معين (زيف ، معرفة خاطئة ، أو محتوى خيالى على نقيض ما هو واقعى) ، كما أنها لن تعمد إلى التفصيل والترابط المنطقى ، ولكنها ستشير بالأحرى إلى ذلك المظهر من مظاهر الوضع الإنسانى الذى يعيش فيه البشر حيواتهم بوصفهم ذوات مدركة فى عالم يتفاوتون فى إدراكه . فالأيديولوجية هى الوسيط الذى من خلاله يقوم هذا الوعى والتشبع بالمعنى بدورهما فى التأثير (ص ٢) . ومن الواضح أن ثيربورن ينظر إلى الأيديولوجية على أساس أنها مسئولة عن تشكيل الذات الإنسانية ، ويقطع صلته نهائيا وعن عمد بمفهوم الأيديولوجية بما هى أيديولوجية قاصرة : «يحيد التعريف العام للأيديولوجية المتبنى هنا عن التعريف الماركسى المألوف ، لعدم قصره على أشكال الوهم والمعرفة الخاطئة » (ص ٥) . وهو بطبيعة الأحوال مصيب فى نظرته إلى الأيديولوجية بوصفها مبحثا نقديا على أنها أحد البنود المحورية فى النظرية الماركسية . والحق أنه ما لم يؤخذ فى الاعتبار أولوية العامل الاقتصادى ، لكان من الصعب تصور أى سمة أخرى تميز التفسيرات الماركسية للأيديولوجية . وكثيرا ما هاجم الماركسيون علم اجتماع المعرفة لتبنيه مفهوما للأيديولوجية يجعلها تنسحب على كل ألوان المعرفة ، وأنهم بذلك يجردون هذا المفهوم مما يعدونه الغاية النقدية الحيوية له . وبالرجوع إلى مقارنتنا الأساسية نجد أن لوكاتش(٤) يعتقد بأن عمل مانهايم قد جعل الفروق الحاسمة بين الوعى الحقيقى والوعى الزائف مبهمة ، فى حين ذهب أدورنو(٥) إلى أن مانهايم قد تساءل عن كل شىء ، ولم ينتقد شيئا .

تشكيل الذات (الإنسانية)

ننتقل الآن إلى أحد العناصر المحورية فى نظرية ثيربورن ، ألا وهو وظيفة الأيديولوجية . وهنا نجد ثيربورن يقوم بتعيين أربعة أبعاد (فقط أربعة) للذات الإنسانية ، ثم يذهب إلى أن وظيفة الأيديولوجية هى بناء هذه الذوات . «إن فكرتى قائمة على أن هذه الأبعاد الأربعة هى التى تكون الأشكال الأساسية للذات الإنسانية ، وأن عالم الأيديولوجيات محدد البناء على نحو شامل وفقاً لأنماط المساءلة الأساسية الأربعة التى تنشىء هذه الأشكال الأربعة للذاتية» (ص ٢٣) . ونحن نرى أن هناك عدة صعوبات تنشأ من موقف ثيربورن النظرى . فهو يقترب فى المحل الأول من محاولة البرهنة على أن أشكال الذات الإنسانية هى التى تحدد أشكال الأيديولوجية ، على نحو يسلمه إلى إشكالية الذات بوصفها أساساً للأيديولوجيات كافة . وهناك صعوبات ثانية تكتنف هذه النظرية وغيرها من نظريات المساءلة ، تتمثل فى افتراضها أن الذات وسيط فردى ، أى شخص ، فى حين أنه ــ على العكس من ذلك ــ غالباً ما كان تشكيل «الأشخاص» فى الرأسمالية المتأخرة يتطلب تشكيل قوى جماعية ، كالنقابات والاتحادات التجارية والمهنية والعمالية والحرفية . ومن الممكن تماماً وصف الحقب الاجتماعية (فى روما القديمة أو الرأسمالية المتأخرة) التى لا تتفق فيها تعريفات «الشخص» القانونية أو الاجتماعية أو الدينية مع القوى الاقتصادية المؤثرة . هذا وقد تصح دعوى ثيربورن فى حالة «الأشخاص الطبيعيين» ، إلا أنها أيضاً مطالبة بتوضيح كيفية تطبيقها فى حالة «الأشخاص القانونيين» ، كما قد يتساءل المرء عما إذا كان تشكيل الأبنية المتضامنة ينبغى أن يكون عن طريق المساءلة .

ثالثاً ، أن الأيديولوجية لا تتسم بالثبات فى تشكيلها للأشخاص ؛ فهى بإمكانها كذلك أن تفككهم . مثال ذلك القوانين الخاصة بوضع المرأة المتزوجة باعتبارها فى عصمة الرجل شرعاً ، التى حالت دون النساء وصفتهن الشخصية لدى شروعهن فى الزواج . ومما هو وثيق الصلة بموضوع البحث الزعم بأن الأيديولوجية تعمل على التمييز بين الأشخاص واللا أشخاص (كالأطفال ، والنساء المتزوجات ، والعبيد ، والأجانب) . وتثير هذه الملاحظات المشكلة الفلسفية التقليدية القائمة حول ما إذا كانت الذوات تتطلب أجساماً ، وحول ماهية الأجسام . والاختلافات شاسعة فيما يتعلق بوحدة الموضوع/الجسم . ففى فكر القرون الوسطى السياسى ، كان للملوك جسدان ، يعكس أحدهما وضعهم السياسى ، ويعكس الآخر وضعهم الروحى . وعلى العكس من ذلك ، كان للنقابات شخصيات قانونية ، ومجرد أجسام توهمية ، فى حين كان للعبيد أجسام ولكن لم يكن لهم شخصيات .

وإذا ما تركنا جانباً التساؤل عن كيفية تشكيل الأيديولوجية للقوى الجماعية ، وتبنينا الإطار المرجعى الذى يحيل إليه ثيربورن اهتمام نظرية الأيديولوجية بالذات الإنسانية ، فقد يقبل المرء منطق ما يعرضه فى تصنيفه للأيديولوجيات المتعلقة بالذات ، ومع ذلك سيجد المرء أن الموضوع مازال على نحو ما غير مكتمل ، ومازال غامضاً . ولأن

---

* نسبة إلى ماكس فيبر M. Weber (المترجم) .

ثيربورن يسلم بوحدة الجسم والموضوع ، فإنه لا ينظر ــ على سبيل المثال ــ فى كيفية توافق نظريات المرض بوصفها أيديولوجيات طبية مع نموذج المساءلة الذى يقدمه . وقد ذكرنا فوكو بأن للمخططات التصنيفية الطبية أهمية سياسية هائلة ، ولكن هل هى موجهة إلى الأمراض ، أم إلى الأجسام ، أم إلى الأشخاص ؟ إن الجدل حول المرض وسلوك الداء والانحراف يفضى فى نهاية الأمر إلى مشكلة المسئولية الأخلاقية للفرد ، ومن ثم إلى «سبب» السلوك «ودوافعه» . ومع ذلك فقد يصعب علينا أن نعرف أين توضع ــ على سبيل المثال ــ فكرة «مفردات الدافع» الاجتماعية فى نطاق تصنيف ثيربورن . إن هذه المفردات ليست على وجه الدقة هى ذاتها عناصر «الأيديولوجيات الوجودية ــ الشاملة» ، مادامت لا تنظر إلى الأشخاص بوصفهم أعضاء فى العالم ، وإنما تحدد ببساطة ما يمكن أن يعد سلوكاً مقبولاً . وهذا يثير قضية أخرى فيما يتعلق بتصنيف أيديولوجيات الذات ، إذ يبدو أن هناك تداخلاً كبيراً وغير مفهوم فى جدوله ، بين الموضع رقم ١ والموضع رقم ٤ ، وبين الموضع رقم ٢ والموضع رقم ٣ . فهو لا يوضح ــ على سبيل المثال ــ لماذا ينبغى أن تكون عضوية إحدى القبائل المندرجة تحت (شاملة ــ تاريخية) مختلفة إلى حد كبير عن عضوية نسق من القبائل المندرجة تحت (وضعية ــ تاريخية) .

إن مدخل ثيربورن للأيديولوجية يعد ابتعاداً على نحو حاسم عن مشكلة زيف العقائد الأيديولوجية ودخولا فى مشكلة الإمكانية ــ أى مشكلة : ماهية إمكانات بناء الذات . ومن ثم فإن عمل ثيربورن ــ مثله فى ذلك مثل العمل الذى قمنا به ، وهو «أطروحة الأيديولوجية السائدة» ــ هو أقل اهتماماً بقضايا الشرعية والتجسيد ، وأكثر اهتماماً بقضية الإمكانية . ومع ذلك فإنه لم يطرح هذا السؤال : ما التغيرات التى طرأت على فعالية الأنساق الأيديولوجية ــ على فرض وجود اختلافات فيما بين أجهزتها ــ فيما يتعلق بإقامة الممكن ؟ إن مثل هذا الإغفال يبدو غريباً إذا ما أخذنا فى الحسبان عنوان الدراسة . وكان من نتيجة هذا الإغفال أنه لم يتضح على الإطلاق ما قوة الأيديولوجية على وجه التعين . وإنما الذى يبدو واضحاً لدى ثيربورن ، هو أن الأيديولوجية قوة اجتماعية على قدر كبير من الأهمية . وكما يشير هو بنفسه ، تظهر فى وضوح بصمة ألتوسيرية . لقد أوشك مفهومه أن يوصف حقيقة بالكلمات نفسها التى استخدمها ألتوسير : «تخفى المجتمعات الإنسانية أيديولوجياتها على أساس أنها هى ذات العنصر والمناخ اللذين لا غناء عنهما لمتنفسها التاريخى ولحياتها»[٦] ؛ وبمعنى أكثر دقة ، «إن الأيديولوجية (بوصفها نسقاً للتمثيل الجماهيرى) لاغناء عنها لأى مجتمع يريد أن يشكل أفراده ويحولهم ويعدهم على نحو يستجيبون فيه إلى الحاجات التى تتطلبها ظروف وجودهم»[٧] . ومع ذلك فإن استخدام ثيربورن المساءلة يعد تعديلاً لمفهوم ألتوسير الذى يقترب من نظرية علم الاجتماع التقليدية البنائية الوظيفية للأدوار ، أكثر مما يعترف هو بذلك . ومرة أخرى يناقش ثيربورن هذا التماثل ولكن فى اختصار ودون أن يصرف كثيراً من الاهتمام للاعتبارات النقدية الأكثر حداثة لهذه النظرية من داخل علم الاجتماع .

إن النظرية العامة للأيديولوجية بوصفها مساءلة وبوصفها تشكيلاً للذات الإنسانية ، يتضح بها أصداء لا من ألتوسير فحسب ، بل من بارسونز كذلك . وهى غالباً ما تعرضت فى شخص هذين المؤلفين لنقد مؤداه أن اعتباراتهما تنم عن وظيفية غير مرغوب فيها . إن بارسونز على وجه الخصوص يتبنى استراتيجية تعيين الحاجات الاجتماعية ومن ثم تفسير وجود ممارسات اجتماعية معينة بالرجوع إلى الطريقة التى يتم بها الوفاء بهذه الحاجات .

ويستخدم نمط التفسير الوظيفى نفسه فى التعرف على الأيديولوجيات الطبقية التى ينبغى ــ كما يؤكد ثيربورن ــ أن تشتق من المحددات النظرية للمطالب اللازمة لنمط ما من أنماط الإنتاج : «ينبغى أن يحدد نظرياً أى الأيديولوجيات إقطاعية ، أو برجوازية ، أو بروليتارية ، أو برجوازية صغيرة ، أو غير ذلك من الأيديولوجيات ؛ وهذه المسألة لا يمكن الإجابة عنها بالاستقراء التاريخى أو السوسيولوجى وحده» (ص ٥٤ ، ص ٥٥) . وهذه الحتمية تعنى التوصل إلى «الحد الأدنى للإخضاع ــ التأهيل . . اللازم لفئة من البشر لكى تقوم بإنجاز أدوارها المحددة اقتصادياً» (ص ٥٥) . والمشكلة الرئيسية فى معالجة ثيربورن للأيديولوجيات الطبقية هى أنه لا يفسر على نحو كاف سبب اختياره لأيديولوجيات معينة على أنها ضرورية من الناحية الوظيفية ، فضلاً عن أن قوائمه للمساءلات الأيديولوجية قد لا يكون لها ما يبررها نظرياً وإمبريقياً . فهو فى وصفه ــ على سبيل المثال ــ للأيديولوجيات الطبقية الرأسمالية ، يجزم ـ دون أن يشرح ذلك ـ بأن أيديولوجيات الأنا للطبقة البرجوازية تتطلب « إنجازا فرديا » (ص ٥٧) ؛ وهو ما يناقض على الأقل أحد أشكال الاقتصاد الرأسمالى المتقدم ، المتمثل فى اليابان ، حيث يعد التوجه الجمعى التضامنى فيما بين المديرين الرأسماليين هو المساءلة البرجوازية الأمثل . أضف إلى ذلك أن توكيد ثيربورن لفكرة أن أيديولوجية الطبقة العاملة تشتمل على «توجه نحو العمل ، والعمل اليدوى بخاصة ، بما فى ذلك المهارة البدنية الفائقة ، والصلابة ، والجلد ، والحذق » (ص٥٩) ، لا يعد صحيحا بالنسبة للرأسمالية المتأخرة ، إذا سلمنا بأن وجوه التغير التى أصابت البنية المهنية قد أوجدت طبقة بروليتارية كبيرة غير يدوية ، وأسندت إلى كثير من النساء أدوارا اقتصادية مدفوعة الأجر .

إن المصاعب التى أثيرت نتيجة هذا الشكل غير المرغوب فيه من المناظرات الوظيفية تماثل بطبيعة الحال تلك المصاعب التى طرحتها المناظرات الماركسية الحالية (والسابقة) حول دور الصراع الطبقى . ولقد أكدت صياغات ألتوسير الأولى الأسلوب الذى يتبعه نمط الإنتاج فى تحديد شكل الممارسات الاجتماعية ؛ ذلك أن نمط الإنتاج له متطلبات أو شروط للوجود توفرها له ألوان عدة من الممارسات . كذلك فإن الصعوبة الناشئة عن مثل هذه المناظرات الدائرة فى نطاق الماركسية ، التى تتسم على وجه الخصوص بالحدة ، بخاصة إذا ما سلمنا بأن الصراع الطبقى يقع من النظرية الماركسية فى مركزها ، تتمثل فى أنها ـ أى هذه المناظرات ـ لاتسمح بمساحة لألوان الصراع الطبقى المتولدة ـ على نحو مستقل ـ عن متطلبات نمط الإنتاج .

حقا إن ثيربورن يحاول أن يتلافى بعض المشكلات التى يثيرها تحليله الوظيفى ، وذلك بجعله مفهوم الأيديولوجية مفتوحا ، وتأكيده لأهمية الصراع الأيديولوجى ، وكشفه عن المتناقضات داخل الأشكال الأيديولوجية . وهو أيضا يدفع إلى الحوار بعامل يلقى كل القبول ، هو

عامل الاحتمال الذى يجعل تحليل الأيديولوجية ممكنا بوصفها نوعا من المجال الوظيفى الذى تصنع فيه الذوات الأيديولوجية ، وتصنع الأيديولوجية الذوات . ويمكن إيضاح عامل الاحتمال هذا بعدة طرق . مثال ذلك أن الأيديولوجيات ليست لها تأثيرات موحدة ، تعمل مكرسة غاية جهدها من أجل خلق ذوات متجانسة . وعلى مستوى الذات ، التى يمكن أن تقع عند ملتقى عدة أيديولوجيات متصارعة ، قد تتنافس على الهيمنة ذوات مختلفة ، كالعامل ، أو الزوج ، أو البروتستنتى مثلا . فضلاً عن ذلك فإن صفة التناقض قد تكون فى الواقع متضمنة فى فكرة الأيديولوجية ذاتها . ومن ثم فإن خلق الذات ، عند ثيربورن ، يشتمل فى الواقع على عمليتين ؛ إحداهما إخضاع الذات لتعريف محدد لدورها ، وتأهيلها للقيام بهذا الدور . كذلك يتطلب إنتاج أى تنظيم اجتماعى بعض التواصل الأساسى بين عمليتى الإخضاع والتأهيل . ومع هذا فإن هناك إمكانية ضمنية للصراع فيما بينهما ، فمثلاً «قد يتطلب الأمر أنواعاً جديدة من التأهيل ومن ثم توفرها ، كما قد يتطلب مهارات جديدة تتعارض مع الأشكال التقليدية للإخضاع» . (ص ١٧)

ومرة أخرى قد تعوق الصراعات الطبقية أى أداء هادىء من الأيديولوجية لوظيفتها . ففى حالة الطبقات التابعة تقدم الأيديولوجيات غير الطبقية أساس الصراع الأيديولوجى ، كما تقدم ـ بشكل نهائى ـ أساس الصراع الطبقى . ومع ذلك فإن الصعوبة التى تكتنف فكرة ثيربورن هنا تتمثل فى أنه لا يقدم بحثاً نظريا مقنعاً للأيديولوجيات غير الطبقية ، وإنما ينظر إليها على أساس أنها ـ منطقياً ـ نتيجة حتمية للأيديولوجيات الوضعية التى تحدث الفروق ، دون تقديم أى تفسير سوسيولوجى لكيفية الحفاظ عليها ، ولما لها من آثار فى الصراعات الاجتماعية .

وكذلك كان ثيربورن على حق بينٌ فى تأكيده لأسلوب تعدد الأيديولوجيات وتناقضها . فالذوات موضع المساءلة أو تلك التى تقوم بالمساءلة ، ليست هى وحدها التى لا ينتظمها عنصر الوحدة الثابت والاطراد ؛ فالأيديولوجيات ذاتها تتساوى فى تقبلها . ولأغراض تحليلية قد يتم تحديد الأيديولوجيات المختلفة وفقاً لمصدرها ، أو موضوعها ، أو محتواها ، أو ذاتها المستجوبة . ولكن هذه الأيديولوجيات ، بوصفها عمليات استجواب مستمرة ، لا تعرف حدوداً طبيعية ، أو معايير طبيعية تميز بين أيديولوجية وأخرى ، أو بين أحد عناصر أيديولوجية ما ومجمل عناصرها . والأيديولوجيات المختلفة ، وعلى وجه الخصوص فى المجتمعات المفتوحة والمعقدة فى أيامنا هذه ، مهما بلغ تحديدها فإنها لا تتعايش وتتنافس وتتعارض فحسب ، ولكنها أيضاً تتداخل ، وتؤثر إحداها فى الأخرى ، وتفسدها .» (ص ٧٩) .

معضلات اللا حتمية :

يؤدى عنصر الاحتمال بطبيعة الحال إلى لاحتمية تجعل من الصعب إطلاق مزيد من القول عن الصراع الأيديولوجى ، قابل للتطبيق العام . وبرغم اعتقاد ثيربورن بإمكانية قيام نظرية عامة للأيديولوجية ، فإنه يصدر عن وعى على أن الأيديولوجيات ، حتى فى نطاق الوضع الرأسمالى ، تختلف فى محتوياتها وعلى وجه الخصوص فى تأثيراتها . فهو يلاحظ ـ على سبيل المثال ـ أن القومية تقدم مثلاً طريفاً لكيفية اشتمال ما يبدو خطاباً أيديولوجيا صريحاً على تناقضات عدة . كذلك يشير ثيربورن إلى أن الرابطة التاريخية بين الثورات البرجوازية والقومية «قد غدت مرتبطة بالثورة البرجوازية بتقديمها أيديولوجية للصراع تضع بديلاً من سلطة الحكم الوراثى أو الاستعمارى ، دولة يتمتع فيها المواطنون بالحرية والمساواة قانوناً ، ويشغلون إقليماً بعينه» (ص ٦٩) . ولكن الأيديولوجية البرجوازية معقدة وغير منتظمة ؛ لأن القومية يمكن أن تتعارض مع العالمية («الكونية») التى يمليها ارتباط البرجوازية بعقلانية السوق والفردية المتنافسة (ص ٦٩) . وفضلاً عن ذلك ، يدرك ثيربورن أن القومية بوصفها إحدى «الصيغ التى تستند إليها شرعية الطبقة الحاكمة» (ص ٦٩) ، تؤدى إلى نتائج غير محددة ، وتنتزع أحياناً الطبقات التابعة من أجل «الصالح القومى» ومساندة المصالح السائدة ، فضلاً عن أنها تشكل فى أحيان أخرى جزءاً من التقاليد «القومية الشعبية» للصراع . (ص ٧٠) .

ونحن نؤيد هذا الرأى ، ونشير إلى أن القومية ـ على عكس ما يذهب إليه عدد من الماركسيين الجدد ـ تكتسب صلاحيتها الشرعية على نحو أبعد ما يكون إستقراراً بوصفها جزءاً من الأيديولوجية السائدة للرأسمالية المتأخرة ، على الأقل فى بريطانيا . وبرغم أن الرأسمالية قد نمت فى نطاق دولة الأمة* ، ومازال لها توجه قومى مهم ، فإن الرأسمالية المتأخرة لها أيضاً طابع يخترق القومية وله أهميته . وهذا يعنى أن الوضع الخاص بالقومية بوصفها أيديولوجية برجوازية يكتنفه الغموض . كذلك خلقت المصالح الاقتصادية المختلفة ، القائمة فى نطاق الرأسمالية وفئاتها الطبقية المرتبطة بها ، سواء كانت قومية أو عالمية ـ خلقت أوضاعاً متناقضة فى داخل الأيديولوجية السائدة . وبقدر ما تشتمل القومية على مؤثرات لصالح الأتباع ، تكون هذه المؤثرات متناقضة كذلك . فالقومية ، من جهة ، غالباً ما شكلت جزءاً من الأيديولوجية الشعبية المضادة . ووفقاً لما ذكرنا به هوبسبوم[8] على نحو مقنع ، فإن اقتران الوطنية بوعى الطبقة العاملة قد أصبح تاريخياً من الوسائط القوية للتغير الاجتماعى الجذرى ، كما حدث فى بريطانيا عقب الحرب العالمية الثانية ، وقبل ذلك عند قيام الدستور الأول بها . وفى السنوات الأخيرة شكلت القومية البرامج السياسية اليسارية ، وبخاصة فى مجال السياسات المتعلقة بالجماعة الاقتصادية الأوربية ، وإعادة فرض القيود على تحركات رؤوس الأموال فى الخارج ، تلك القيود التى وضعت خصيصاً لحماية المصالح الشعبية من رأس المال المحتكر . ومن جهة أخرى يتعين علينا أن نعلل ما يبدو أثراً موحداً من آثار القومية بوصفه استجابة للتهديدات الخارجية ، وللحرب منها بخاصة . وواضح أن «أزمة فوكلاند» مثل جيد على هذا . ومع ذلك ، ففى حين حشدت قضية فوكلاند قطاعاً كبيراً من المجتمع خلف رموز محافظة ومغالية فى الوطنية ، ظل من غير المحتمل أن تقوم الوطنية ذاتها بتغيير الحالة النفسية الشعبية العميقة من «اليأس ، واللامبالاة ، والانهزامية»[9] . إن هذه السلسلة من الأحداث ، المنطوية على تضارب عنيف بين القوى المختلفة ، تعد على قدر ضئيل من الأهمية فى تكوين

* دولة الأمة هى الدولة التى تضم الأمة بجميع فئاتها وطبقاتها . (المترجم) .

أيديولوجيات تدوم آثارها على المدى الطويل . وبالإضافة إلى مثال هوبسبوم الخاص بالصلة التاريخية بين راديكالية الطبقة العاملة والقومية الوطنية فى حقب معينة ، نرى أن القومية الهامشية أو المحيطية الواقعة فى نطاق الأقاليم الهامشية أو المحيطية ـ ويلزوأسكتلندة على سبيل المثال ـ تنطوى على نتائج تثير الخلاف ولا يمكن النظر إليها بوصفها أيديولوجية سائدة ، ومن ثم فإنها حتماً لا تعد أيديولوجية برجوازية .

ومما هو جدير بالنظر أن الشكل الأيديولوجى الأساسى للأيديولوجيات التاريخية الشاملة ، حتى لدى تعيينه على نحو أكثر دقة بوصفه قومية ، لا يحتاج إلى قوة تفسيرية للتنبؤ بمحصلة الصراع الأيديولوجى . ومن الواضح أن هنا نوعاً من المعضلة ، يتمثل فيما بين التحليل العام الحاسم الذى لا يسمح بالاحتمالات الأيديولوجية ، والتحليل غير الحاسم ، الذى لا يأخذ فى الحسبان الدعاوى العامة . هذا وقد حاولنا فى كتابنا أن نبين إمكانية ربط الأيديولوجية بالنشاط الاقتصادى الرأسمالى .

من المقنع إمبريقيا فيما يتعلق بنمط الإنتاج الرأسمالى أنه يستطيع أن يتعايش مع نخبة كبيرة متنوعة من الأبنية التحتية الأيديولوجية . فهناك الأيديولوجيات الدينية ، ومنها : الكاثوليكية فى فرنسا ، والكاثوليكية والبروتستانتية فى هولندا ، و «الديانة المدنية» فى أمريكا ، والإسلام فى دول الخليج . أما بالنسبة للأنساق القانونية فهناك المشكلة التاريخية التى أثارها فيبر ، ومؤداها أن سيادة القانون فى بريطانيا ، والقانون الصورى فى ألمانيا ، يتلاءمان مع الرأسمالية . وفضلاً عن ذلك ، فهناك الكثير من الأنساق السياسية ، المتراوحة ما بين فاشية وديمقراطية ليبرالية ، التى تبدو كأنها تنمو والرأسمالية جنباً إلى جنب . وهكذا تتكشف التشكيلات الاجتماعية المشتركة فى الأساس الرأسمالى نفسه عن عدد من الأنساق الأيديولوجية المختلفة . ومن هذا المنظور ، وعلى قدر ما يبدو ممكناً التدليل على أن الأيديولوجية تؤدى فى ظل ظروف تاريخية معينة إلى وحدة الطبقات أو التنظيم الاقتصادى (مثل التنظيم الأسرى والتعاليم الكاثوليكية الخاصة بشئون الجنس فى ظل النظام الإقطاعى) ، يظل من الصعب الانتهاء إلى رأى أو قرار من خلال هذه الملاحظات الجزئية . ومع هذا ، فالانتهاء إلى قرار مؤداه أن الأيديولوجية ـ على مستوى التشكيل الاجتماعى ـ دائمة التغير وعارضة ، سواء كان ذلك فى المحتوى أو الوظيفة ، إنما يعد مبالغة فى عرض القضية على نحو لا يؤدى إلى الإقناع .

وهناك اعتراض واضح يقضى بضرورة قيام حدود معينة لهذه التنويعات (الأيديولوجية) ، التى تحددها المتطلبات الأساسية لـ« شروط وجود » نمط للإنتاج . ومع ذلك تبدو المتطلبات الأيديولوجية للرأسمالية مألوفة بالقياس إلى الأنماط الأخرى . فقد لاحظنا فى « فكرة الأيديولوجية المهيمنة المفارقة الماثلة فى أن الجهاز الأيديولوجى فى الرأسمالية المتأخرة يتسع نطاقه إلى حد كبير ، فى حين تؤدى التبعية الاقتصادية والسياسية للشعوب إلى جعل التجسيد الأيديولوجى ثرثرة متزايدة . وهناك سببان لاعتقادنا بأن التنويع الأيديولوجى يتزايد مع نمو الرأسمالية المتأخرة : (١) أن الإجبار البطىء فى الحياة اليومية يعد ملائما لإخضاع العمال ؛ و (٢) أن الأيديولوجية السائدة ليست لها متطلبات اقتصادية . وبإيجاز ، يمكن للرأسمالية أن « تجيز » الشىء الطارىء على نحو أفضل مما يجيزه أى نمط آخر للإنتاج .

وربما يتحتم النظر إلى نمط الإنتاج على أساس أنه ينشىء أدوات قياس مرنة بعينها ، تقوم بوضع حدود للتنوع الأيديولوجى . ففى الرأسمالية المبكرة ، على سبيل المثال ، تتطلب علاقات الإنتاج ألواناً بعينها من التأييد القانونى ، متمثلة الملكية الخاصة ، والاستقرار فى التعاقدات الاقتصادية ، ولكن هذه الأمور يمكن أن تكفلها مجموعة متنوعة من الأنساق القانونية . أما على مستوى التشكيل الاجتماعى ، فلا يمكن دراسة الأيديولوجية ـ على نحو ما فعل فيبر ـ إلا فى ضوء أيديولوجيات معينة ، مسبقة ومحددة تاريخياً ، تسهم أو لا تسهم فى نمو الثقافة الرأسمالية (الفكرة الأخلاقية البروتستانتية) . فالأيديولوجية لا تقتصر مهمتها على تجسيد الطبقات ، بل تعد فى ذاتها «مصدراً» للفعل الجمعى . مثال ذلك ـ على نحو ما أشار ماركس[١٠] ـ أن البرجوازية وقد حشدت الفردية لمحاربة الإقطاع ، وجدت أن «الحريات المدنية» قد استخدمتها الجماعات المعارضة ضد الهيمنة الرأسمالية . وهكذا يمكن أن تعد الفردية مصدراً للصراع السياسى . وعلاوة على ذلك ـ كما رأينا سلفاً ـ فإن الأيديولوجية فى صورة الفردية ، قد تكون مؤثرة فى إضفاء شكل محدد على المجتمع الرأسمالى . ومع ذلك فإنها لا تؤدى هذه الوظيفة بالضرورة .

ويترتب على مناقشتنا هذه ضرورة أن يقرر الماركسيون مستوى التجريد الذى تتعين فيه الأيديولوجية . ذلك أن الأيديولوجية لا تعد من الشروط الضرورية لوجود القاعدة الاقتصادية ، وهى على مستوى التشكيل الاجتماعى ، والبناء الطبقى ، والصراعات السياسية ، والتكوين العرقى ، وطبيعة نمو الدولة وغير ذلك ، تقوم بتحديد الدور والمحتوى المتغيرين للأيديولوجية . كذلك لا توجد نظرية عامة قادرة على تحديد وظائف الأيديولوجية ومحتواها لدى المجتمعات كافة . أما فعالية أيديولوجية ما وقدرتها على التأثير فقضية منفصلة تماماً عن وجود مثل هذه الأيديولوجية فى ذاتها . ويرجع السبب فى ذلك إلى أن تأثيرات أجهزة التحول الأيديولوجى متغيرة (يعتمد هذا على مستوى الثقافة السياسية لدى الطبقة العاملة ، كما يتوقف على مستوى التنظيم الطبقى وتوافر التقاليد الراديكالية للطبقة العاملة ، وغير ذلك) . ونحن نجد فى الماركسية أن قدرة «إيساز» ISAS ومؤسسات التنشئة الاجتماعية الأخرى على تحديد شكل الوعى الطبقى والوعى المشترك بخاصة ، قد بولغ فيها إلى حد كبير .

وعلى أية حال ، فإنه لا يمكن التسليم بأن المجتمعات تتطلب ذلك المستوى من المساندة الأيديولوجية ، الذى ذهب إليه ثيربورن . ووفقاً لما رآه فوكو ، فإن تعيين الأفراد وتكوينهم وتنظيمهم يمكن ضمانه من خلال الممارسات والأعراف المنظمة لحياتهم (رؤية الجميع للجميع Panopticism) ، التى لا تتطلب وعياً ذاتياً لدى الأشخاص المنفردين .

إن خلاصة ما نذهب إليه هو أن ثيربورن يغالى فى تقدير أهمية الأيديولوجية مغالاة تغلب على وجهة نظره فى الأيديولوجية بوصفها مشكلة للذوات . أما نحن فندعم مدخلاً أكثر انطلاقاً ، حيث نرى أن للأيديولوجية تأثيرات مهمة من الناحية السببية على بعض الظواهر الاجتماعية فى أزمنة معينة . ونسوق على سبيل المثال ما حاولنا إيضاحه فى «أطروحة الأيديولوجية السائدة» ، ومؤداه أن الأيديولوجية على وجه العموم لا تعمل على تجسيد الطبقات التابعة . وبالمثل قد يكون

للأيديولوجية أو لا يكون دور فى تشكيل أية ممارسات اقتصادية وتعهدها ، أو ــ إذا أخذنا الوضع الذى تقدم به ثيربورن ــ لماذا ينبغى للإنسان أن يذهب إلى أن دور الأيديولوجية هو تشكيل الذوات ؟ ولماذا ــ على هذا الغرار ــ ينبغى للإنسان ألا يذهب إلى أن الذوات إنما شكلتها الأيديولوجية بطريقة عفوية ، وأنها ــ أى الذوات ــ يمكن أن تنشأ بطرق مختلفة ويكون لها فاعلية مماثلة ؟

وفى اعتقادنا أن ثيربورن لم يكن مرناً بما فيه الكفاية ، وأنه ــ فضلاً عن ذلك ــ قد ربط بين أشكال من الحتمية الماركسية والسوسيولوجية غاية فى الاختلاف . ونحن لا نرغب بطبيعة الحال فى أن نزعم بأن المرونة لا حدود لها ، أو أنها موقف إمبريقى بلا عقل ، كما أننا لا نستطيع من خلال مقالة نقدية بهذا الطول أن نحاول معالجة موضوع ماهية هذه الحدود ، وإن كنا قد رسمنا الخطوط المحددة لمعالم أحد الحلول الممكنة التى تلائم بريطانيا فى «أطروحة الأيديولوجية السائدة» . هذا وتعد مقالة ثيربورن واحدة من مقالاته الممتازة ، التى تخلِّص دراسة الأيديولوجية من كثير مما اكتنفها من جمود . ومع ذلك فإننا نخلُص إلى أنه بودنا لو أنه وجد متسعاً لمزيد من القول فيما يتصل بعدد من الموضوعات ، وخصوصاً ما يتصل بالوظيفة الضمنية للذوات وعلاقتها بالكيفيات العارضة للأيديولوجية ، وما يتصل بالدور المحدد للاقتصاد ، وبآليات المغالاة من جانب الطبقة فى تقرير الأيديولوجية غير الطبقية .

هوامش :

(١) ن. آبركرومبى N. Abercrombie ، س. هيل S. Hill ، ب.س. تيرنر B.S. Turner ــ «أطروحة الأيديولوجية السائدة» The Dominant Ideology Thesis/لندن ١٩٨٠ .

(٢) ج. ثيربورن G. Therborn ــ «أيديولوجية القوة وقوة الأيديولوجية» The Ideology of Power and the Power of Ideology./لندن ، فيرسو/ن ل ب ، ١٩٨٠ صفحات هذا المرجع واردة بالنص .

(٣) ثيربورن ــ «العلم والطبقة والمجتمع» Science, Class and Society لندن ، فيرسو/ن ل ب ، أ ٧٦ ، ص ٤٠٤ .

(٤) ج. لوكاتش G. Lukacs ــ «هدم العقل» The Destructoin of Reason لندن ، ١٩٨٠ .

(٥) ت.و. أدورنو T.W. Adorno ــ «موشورات» Prisms/لندن ، ١٩٦٧ .

(٦) ل. ألتوسير L. Althusser ــ «من أجل ماركس» For Marx/لندن ، ١٩٦٩ ص ٢٣٢ .

(٧) المرجع السابق نفسه ، ص ٢٣٥ .

(٨) إ. هوبسبوم E. Hobsbawm ــ «اغتصاب فوكلاند Falklands Fallout» ، الماركسية اليوم **Marxism Today**/يناير ١٩٨٣ .

(٩) المرجع السابق نفسه ، ص ١٩ .

(١٠) ك. ماركس K. Marx ــ (The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte) ، فى نظرات عامة من المنفى Surveys From Exile هارموندزورث Harmondsworth ١٩٧٤ .

حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير في دراسة الأدب *

هورست شتاينمتز

ترجمة : مصطفى رياض

تهدف هذه المقالة إلى تقصى الأسباب حول ظاهرة عدم اهتمام المجتمع الحديث ، إلا فيما ندر ، بالتفسيرات التى يقدمها دارسو الأدب برغم وفرتها . وقد يكون أحد الأسباب هو الإلغاء الكامل لذاتية المفسر ، نتيجة لما هو متعارف عليه من ضرورة الالتزام بالتفسير العلمى ، الموضوعى ، الذى يرتكز على النص . وعلى العكس من هذا ، يعرِّف كاتب المقالة التفسير الأدبى بوصفه نشاطاً منتجاً وبناءً ، يجمع بين النص وبعض المعايير التقويمية خارج نطاق النص ذاته . ويتطلب هذا النشاط من جانب المفسر موقفاً واضحاً ، إذ يتحتم عليه اختيار معايير مناسبة للعمل الأدبى . وهكذا يبرز المفسر ، من خلال اختياره هذا ، ككائن اجتماعى لا يخشى التصريح بموقفه أو بأحوال عصره . ويمكن بذلك أن يستعيد التفسير الأدبى ما فقده من مكانة اجتماعية .

يُوجد فى أى مجتمع بعض الأشخاص أو الهيئات الذين يساعدون المجتمع على إدراك أحواله وتفاعلاته وتطوراته بتقديم التقويم والتحليل النقدى . هؤلاء هم المفسرون الاجتماعيون الذين يهتدى المجتمع بهديهم لمعرفة هويِّته ، ويبذل الجهد من خلالهم لمعرفة ماضيه وحاضره ، وإيجاد العلاقة بينهما .

وهؤلاء المفسرون معروفون ، بصفة خاصة ، فى المحيط الفكرى والأخلاقى والدينى والثقافى للمجتمع ، بمحاولتهم لفهم وتفسير ماضى وحاضر الأحوال الفكرية والأخلاقية والدينية والثقافية ، بإصدار أحكام تقويمية على الأحداث الاجتماعية ، أو بالتنبؤ غالباً بما قد يستجد من تطورات .

وعلى أى حال ، فقد عُنى هؤلاء المفسرون دائماً بحماية مجتمعاتهم من فقدان الوعى والحس التاريخيِّين ، بحيث لا يكون (الحاضر فقط) هو الشعار الوحيد للمجتمع .

ويبدو أن المركز الذى يحتله هؤلاء المفسرون ــ وهو المركز نفسه الذى كان يحتله رجال السحر والطب فى المجتمعات البدائية ــ قد صار فى أيدى وسائل الإعلام والعلوم فى المجتمعات الصناعية الحديثة .

وقد فقد رجل الدين ــ الذى كان يتمتع فى الأزمنة الماضية بمكانة عالية ــ تأثيره ، وأصبح الفيلسوف الذى كان لا يزال يتمتع بالسلطة الاجتماعية إبّان القرن الثامن عشر وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مجرد شخصية تلعب دورها بين الخاصة . ومن المؤكد أن الأدب الذى يُمكنه أن يُقدم التفسيرات للمجتمع لم يعد بوسعه أن يدعى لنفسه القيام بأى تأثير مُنظم ، بالرغم من الجوائز القومية ، والمنح المقدمة لشباب الأدباء ، ودعم المسارح ، وتنظيم دراسة الأدب والبحوث

* Horst Steinmetz : On Neglecting the Social Function of Interpretation in the Study of Literature. Translated from German by Helmut Hauptmeier, Siegen.
مقال نشر فى مجلة :
Poetics, Vol. 12,No. 2/3, July 1983, pp. 151-164.

الأدبية فى كثير من الجامعات . فنجد اليوم أن القادرين على تكوين رأى فى الأعمال الأدبية ، القديمة منها أو الحديثة ، وربطها بالعالم الذى يعيشون فيه ، كالناقد الأدبى ، وكاتب المقال النقدى ، ودارس الأدب ، وحتى من يطلق عليه وصف القارىء المثقف ــ لا يلقون تجاوبا أكثر من التجاوب الذى يثيره الأدب نفسه .

ولم يكن الأمر كذلك فى الماضى ؛ فقد كانت بعض ظلال المفسر الاجتماعى حتى القرن التاسع عشر تحيط بالقائمين على التذوق الأدبى . واليوم يصعب علينا أن نتصور أن كاتبين مثل إريش شميت Erich Schmidt and وأولريش فون فيلاموفيتز ــ مولندورف ــ Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff ــ كان لهما مكانة اجتماعية مرموقة ، وتأثير كبير على الدوائر غير المتخصصة فى زمانهما . وكذلك لم يكن يثير الدهشة إطلاقاً أن يتمكن المرء من تحسين مركزه الاجتماعى بسرعة إذا أثبت سعة اطلاعه فى الأدب ، أو إذا أحاط بالمعارف الأدبية والثقافية ، وأظهر ذكاءً فى استخدامه لمهاراته . وعلى العكس من ذلك ، يبدو اليوم أن المعارف الأدبية ، ومعرفة التاريخ الأدبى والثقافة الأدبية بشكل عام ، قد أصبحت مجالاً تخصصياً ، يتنافس مع التخصصات الأخرى ، ولا يتعدى قاعات البحث الجامعية (السمنار) أو صفحات الصحف على أحسن تقدير .

والأمر الذى يلفت النظر فى أيامنا هذه هو عِظَم عدد الدراسات التفسيرية للأدب ، بل ــ أكثر من ذلك ــ نشر معظمها . فالمكتبات تزخر بالكتب ، والدوريّات ، وسلاسل المطبوعات ، وتكتظ جميعها بدراسات تفسيرية للأعمال الأدبيّة وحقبها ومشكلاتها . ومع ذلك ، فمعظم هذه الدراسات يعلوها التراب على أرفف المكتبات ، وعلى أحسن تقدير يطلع عليها عدد محدود من دارسى الأدب . وإذا أخذنا فى الاعتبار الجهود المبذولة لتفسير الأدب فى عصرنا وجدنا أن صدى هذه الأعمال الغزيرة عدداً ــ خارج دائرة الخبراء ــ ضعيف جداً . وبدون شك ، نجد أن تفسير الأدب ــ وبخاصة التفسير الأكاديمى ــ قد فقد إطاره الاجتماعى من كل النواحى .

ويقدم لنا هذا الموقف المتناقض ذخيرة للفكر . وربما كان تبسيطاً للأمور ، أو من السابق لأوانه ، أن نستنتج أن هذا العدد الكبير من الأعمال التفسيرية للأدب نتاج جهاز ضخم يعمل بصفة دائمة ؛ فهناك عدد كبير من الأعمال التفسيرية ؛ لأن هناك الكثير من دارسى الأدب اليوم . وحتى إذا افترضنا أن الدراسة الأكاديمية ليست بريئة تماماً من إنتاج التفسيرات بالجملة ، فهناك احتمال وجود حاجة اجتماعية عامة وراء هذا الإنتاج الغزير ، أى حاجة للتفسير ؛ فمن المحتمل أن تفسير النصوص الأدبية يؤدى وظيفة معينة ، أو يُتوقع منه أداء وظيفة ذات بعد اجتماعى .

وإذا قبلنا هذا الفرض فإنه يتعين علينا أن نتساءل عن الأسباب وراء توارى معظم الأعمال ــ التى تظهر سنوياً فى مجال الدراسات الأدبية ــ فى ظلال الإهمال . قد يكون الأمر واضحاً إذا افترضنا أن المجتمع لم يعد فى حاجة إلى هؤلاء المفسرين وتفسيراتهم ، لحدوث تغيرات فى الظروف الاجتماعية أدت إلى قيام أطراف أخرى بالاضطلاع بهذه الوظيفة . ومع ذلك فهذا الرأى يتناقض وحقيقة أن المجتمع ، الآن أكثر من ذى قبل ، يقدم المناهج والوسائل لدفع تفسير الأدب قديمه وحديثه قدُماً . ولذا ، يحق لنا أن نسأل : هل يتحمل التفسير الأدبى نفسه مسئولية ضياع البعد الاجتماعى منه ؟ وهل يحسب على كاتبيه تقديمه للمجتمع بصورة غير مشوِّقة ؟ وإذا كان الأمر كذلك ، فما مجال البحث عن أسباب هذا الوضع ؟ هل يمكن أن تكون دراسة الأدب قد انحرفت بعيداً عن بؤرة المجتمع باتباعها المتزايد للاتجاه العلمى الذى يبدو أن النظام بأسره يدين له بالولاء ؟

وهل يُمكن أن تكون الدراسات الأدبية قد التزمت بجانب واحد زائف من الاتجاه العلمى ؟ وربما حرم هذا الاتجاه دراسة الأدب من إمكاناتها الاجتماعية ، وأبعدها عن التزاماتها الاجتماعية وواجباتها .

ولو كان ذلك فرضاً صحيحاً للموقف الحالى فى الميدان الأدبى ، فهل يمكننا أن نتدبر أمر التصحيحات اللازمة لكى تستعيد دراسة الأدب إمكاناتها وواجباتها الاجتماعية ؟

مثل هذه المسائل لا يُمكن تحليلها بدرجة كافية تفصيلياً فى هذا البحث ، غير أننا سنحاول أن نناقش بعض نواحى المشكلة المرتبطة بهذه المسائل بدقة أكبر .

وبصفة خاصة ، سيكون الفحص النقدى لنظرية التفسير السائدة ــ من ناحية تعريفها ومتطلباتها ــ هو محط أنظارنا .

١ -

لا تزال مبادىء التفسير الأدبى وأهدافه ووسائله تمثل إحدى القضايا المحوريّة لدراسة الأدب ؛ وهى قضية تمثل مشكلة دائماً ما تُطرح للمناقشة مرة بعد أخرى . وقد تكوّن بمضى الزمن عدد متنوع من المواقف والتعريفات التى تتعلق جميعها بالمناهج التفسيرية . وقد بلغ تنوعها حداً لم يعد يسمح للفرد بمتابعتها . غير أنه بالرغم من كثرة عدد هذه الآراء ، والاختلاف الكبير فيما بينها فى بعض الأحيان ، فإنه يبدو أن هناك إجماعاً واسع النطاق حول أحد الجوانب التى تحظى ، فى واقع الأمر ، بتأييد متزايد . ويتناول هذا الجانب المهمة العامة للتفسير . فمهمة التفسير ، فى كثير من الكتابات ، هى الإسهام فى فهم النص ووصفه من زاوية بنائه اللغوى والشكلى ، ودراسة الوظائف المتداخلة لعناصره المتصلة بالمضمون أو بالشكل ، التى يعتمد بعضها على البعض الآخر ، وإيضاح النص فى ضوء صلاته التاريخية . . . الخ . وباختصار ، فإنه يُفترض أن التفسير الأدبى يقوم بتوضيح معانى النصوص ؛ ويُعتبر التفسير ، لذلك ، نشاطاً موجهاً للنص ومُكرساً له . وفى ضوء هذا الاتجاه العام لمعاملة النص فى أغلب الأحوال ، لا يهم كثيراً ما إذا كانت المناهج المقترحة لممارسة التفسير تعتمد على التاريخ الفكرى ، أو اللغويات ، أو السميوطيقا ، أو التاريخ الاجتماعى ، أو الأحاسيس الجمالية .

وبهذا يُصْبح التفسير نشاطا محوره الموضوع فى المقام الأول ، هدفه الأساسى هو إيضاح موضوعه ، كما أن نتاج التفسير ، فضلاً عن « صحته » ، ينبعان من صلتهما بالنص ، ومدى كفاية المقولات التفسيرية لإيضاح معنى النص . ولن نناقش فى هذا المقام تلك الحلقة المفرغة المصاحبة لمثل هذه الحجة ، ألا وهى أن النص المراد تفسيره

يمثل المعيار التقويمي لمدى كفاية النتائج التفسيرية . ومن المهم أن ننبه فى هذا المقام إلى ما يُقال من أن الاعتماد الكلى على الموضوع هو أساس التفسير . وكنتيجة للأخذ بهذا الاتجاه ، فإنه يتعين على المفسر ــ فى أغلب الأحوال ــ أن يلتزم بحدود تفسيره بقدر المستطاع .

وبما أن قيمة التفسير وصحته تكمن فى صلته بالنص ، فإن المُفسر لن يدخر وسعاً فى حجب شخصيته وآرائه وموقفه التاريخى عن تفسيره . وحتى إذا لم يتمكن المُفسِّر من الوصول إلى الموضوعية الكاملة ــ فالتخلص الكامل من العوامل الذاتية يبدو مستحيلاً حتى بالنسبة للمُغالين فى الدعوة إلى هذا الاتجاه ــ فإنه ، على كل حال ، يُفترض منه أن يوضح معرفته المسبّقة prior knowledge ، وأن يكون واعيًابها ، وأن يجعل الآخرين يرونها كعامل متميِّز فى تفسيره . وهكذا ، بدلاً من الموضوعية ، يكون لدينا على الأقل حجج ونظريات ونتائج ، تختلط بعوامل ذاتية ، وينظُر إليها بوصفها أساساً لتفسير يحمل إمكانية قيام مناقشات نقدية منطقية ومجادلات علمية . كما يُفترض أن هذه الموضوعيّة الناقصة (من الدرجة الثانية) تضمن قدرة مُفسرين آخرين على إعادة بناء تفسير ما ، واختبار صحته تبعاً لذلك ، فى حين يُنظر شذراً إلى تلك التفسيرات التى تعتمد على أنماط من الجدل الذى يُستهل بـ « أشعر أن . . . » ، أو « وفى رأيى » ، وتُرفض غالبا على أساس أنها تفسيرات غير علمية . وعلى أحسن الأحوال ، يُنظر إلى مثل هذه التفسيرات بوصفها مادة مشوِّقة ، تصلح للتحليل الاجتماعى . ويطالب المتطرفون من دعاة هذا الاتجاه العلمى ــ وهم فى هذا يسلكون مسلكاً متشدداً ــ بضرورة أن يكون إطار أى تفسير سلسلة من النظريات المستندة على النص ؛ أى تخمينات تخضعُ للتجريب والتثبت من عدم إمكانية تخطئتها .

ولا يؤثر ما سبق تلخيصه من تعريف دارج لأهداف التفسير ومناهجه على التفسير الأدبى فى حد ذاته فحسب ، بل يمتد تأثيره إلى العمل الأدبى نفسه ، وذلك بإضفاء صفات معينة عليه . إن مثل هذا الإطار التفسيرى يقدم صورة خاصة على الأقل لطبيعة العمل الأدبى . فمن المفهوم ضمناً أنه يجب معاملة النصوص بوصفها موضوعات منعزلة ومستقلة عن نوع الوسيلة التفسيرية ، أو موضوعات ثابتة أو حتى ميتة . وينطبق هذا الوضع أيضاً على التفسير التاريخى ؛ فالنص الذى يُراد تفسيره تاريخياً يظل موضوعاً تحكمه معانيه الكامنة . وكل ذلك يُعطى انطباعاً بأن النص الأدبى يظل مُقيداً وفى حاجة إلى تفسير مُرض يحرره .

ومثل هذا التعريف للتفسير الأدبى يعيد إلى الأذهان ، إذا تحرينا الدقة ، المقولة القديمة بأن التفسير يجب أن يكون متحدثاً عن النص ، وأن المعانى الكامنة فى النص هى الحدود التى لا ينبغى للتأويل أن يتعداها مع الأخذ فى الاعتبار أن هذه المعانى واضحة بذاتها . وفى نهاية تحليلنا ، تجدر بنا الإشارة إلى مفهوم طالما تراوح موقف النقاد منه بين الرفض والقبول يتمثل فى رؤية التفسير بوصفه إعادة بناء لمقصد المؤلف .

وحتى إذا لم يُلتزم حرفياً بهذا المفهوم فمن المفترض ــ كفرض أولى للتفسير الذى يتخذ النص وحده محوراً له ــ أن النص نفسه يحوى « رسالة » أو معنى يُمكن استدعاؤه ، ويقوم المفسر بفك رموزه . وإذا كنا لا نستخدم تعبير « مقصد المؤلف » فى هذا المجال ــ وذلك لأن النص قد يحتوى على أفكار مختلفة وأكثر عدداً مما قصده المؤلف ــ فإننا نستخدم مفهوم مقصد النص .

وقد يكون من المفيد أن نتأمل عن قرب تلك الأفكار المتضمنة ، والنتائج المتعلقة بهذا الرأى الشائع لمهمة التفسير وأهدافه . وهذه ليست مفاهيم ذات طبيعة داخلية ، وإنما هى مسئولة جزئياً عن التقويم الذى يحظى به التفسير بعامة . أضف إلى ذلك أن هذه المفاهيم تكشف عن بعض الأسباب المحتملة لما يلاقيه التفسير الأدبى فى مجتمعنا اليوم من تجاهل واسع النطاق .

إن تعريف التفسير بوصفه إجراء لا يحقق شرعيته أو أهدافه إلا من خلال النص ، لا يحد من دور المفسر فحسب (وهذا أمر نتحمله مُرغمين) ، ولكنه يُقدم التفسير بوصفه نشاطاً يهدف إلى إعادة البناء ؛ فيصبح الهدف الأعلى للتفسير هو إيضاح ما هو فى حوزتنا ، وإعادة بناء تلك العناصر الموجودة فى النص ، والمنبثة من خلاله . ويكون التفسير مكتملاً إذا ما قدم بناء النص ومعانيه بصورة كاملة تماماً . وتبعاً لذلك يكون أكثر التفسيرات إنتاجاً هو أكثرها توليداً . وتصبح الصورة المثالية للمفسر ــ وقد تحول إلى مجرد عامل فنى يمارس القراءة والتفسير ــ هى الفناء فى تفسيره الذى لم يعد يتطلب كاتباً ؛ لأن التفسير ذاته قد تحول إلى سرد لحقائق النص . والواقع أنه توجد فى الدوريات تفسيرات تكاد تقترب من هذا المثال ، كُتبت بأسلوب متجرد من الذاتية ، باستخدام لغة شبيهة بالمعادلات (وإن كانت ليست معادلات رياضية) ، أقرب إلى لغة نشرات الأجهزة المنزلية . ولا يكاد القارىء يذكر أسماء هؤلاء الذين يكتبون هذه التفسيرات ؛ وهذا أثر يُوجدُ أيضاً على مستوى طبيعة التفسير المستخدمة ، وإن لم يع القارىء ذلك .

ومع ذلك ، يثير هذا الاتجاه فى التفسير ــ الذى يتم تكريسه لإيضاح حقائق النص (وقد تم فى الواقع تضخيمه فيما سبق) ــ تساؤلات حول مزاياه ، وما إذا كان من الضرورى إرساء قواعد صبغته العلمية بهذه الصورة . وتقودنا هذه التساؤلات إلى قضية أكثر عمومية ، وهى ما إذا كان هذا النوع من أنواع التفسير متناقضاً وطبيعة فهم الأدب ، بل جوهر الأدب ذاته . ويحق لنا أن نتساءل ما إذا كان هذا النوع من التفسير مرغوباً فيه ، حتى وإن أمكن تحقيقه ! .

إن نظرة سريعة لتاريخ التفسير الطويل كفيلة بأن تثير الشكوك حول مدى صلاحية التفسير الذى يرمى إلى إعادة بناء مقصد النص ، كما تكشف لنا هذه النظرة السريعة أنه لم يتم بعد التوصل إلى تفسير نهائى لأى نص ، ولا حتى لمجموعة من التفسيرات التى يُكمل بعضها بعضاً لتؤدى إلى تفسير كلى أو نهائى . وإذا ما أخذ فى الاعتبار تلك الجهود التى بُذلت فى هذه التفسيرات فلا أقل من أن نتوقع ظهور تفسير كلى فى بعض الحالات . ولكننا اليوم لا نجد من يدعى أن نصاً أدبياً واحداً ليس فى حاجة إلى مزيد من التفسير . وينطبق هذا الوضع أيضاً على النصوص القديمة ، أو ما يسمى بالنصوص ذات البناء البسيط .

ويبدو هذا الموقف محيراً للوهلة الأولى فقط ؛ فالتناقض بين تاريخ التفسير الأدبى وما يُطالب به المفسر اليوم من موضوعية وتركيز على النص ، ينبع بصورة طبيعية من سوء فهم كامل لطبيعة أى تفسير .

ويختفى سوء الفهم هذا وراء الدعوة لتفسير موضوعى خالص .

وينسحب ذلك أيضاً على التفسير الأدبي . إن قبول البديهية القائلة بوجود تفسير قائم ـ ضمن أسس أخرى ــ على إعادة بناء النص لا يتفق مع الفعل التفسيرى ؛ فما يُزعم من إعادة بناء مقصد النص ليس تفسيراً ؛ والتفسير المقصود به أن يكون مطابقاً لوجهة نظر النص لا يأتى بجديد . ولا يمكن للتفسير أن يتحقق إلا من زاوية خارج النص ؛ فهكذا يكون الأمر دائماً . إن أهم عناصر العملية الأساسية للتفسير هى فى تحديد المعانى الخاصة بعلامات النص ، أى إضفاء المعنى على هذه العلامات ، لا فى قيام المفسر « بإيضاح » المعانى .

وبذلك يسبقُ أىَّ تفسير قرار واعٍ أو غير واعٍ ، واضح أو خفى ، خاص بالزاوية التى سيتم من خلالها تشكيل المعنى .

وبتعبير آخر ، يمكننا القول إن أى تفسير يتطلب إطاراً مرجعياً a frameof reference يُمكن ربط النص المُراد تفسيره به. إن مثل هـذا الإطار يكـون بمثابـة أفق واسع للتفسـير ، يُقـدم الأسئلة التى تُستدعى إجاباتها من النص . ولا يتطابق هذا الإطار المرجعى وحياة المفسر الذاتية ؛ إلا أنه قد يكون هناك تطابق بالطبع . ويُمكننا أن نعد التفسير الموجه إلى إعادة بناء مقصد النص إطاراً مرجعياً ، إلا أنه إطار قليل الكفاءة .

وهكذا يصبح التفسير مستحيلاً بدون إطار مرجعى خارج نطاق النص . وإذا لم يكوِّن المُفسر هذا الإطار منذ البداية بوصفـه نقطة مراجعة point of refernce (وواقع الأمر أن المُفسر يقوم دائماً بذلك حتى لو بدا لبعض القراء أن الإطار نابع من النص نفسه) فإنه سيدخل مـرحلة بحث وتجريب يـطبق فيهـا كثيراً من الأُطر عـلى النص ، ويتحسس طريقه بين الخطأ والصواب . ويمكننا القول أيضاً إن المُفسر يبنى أُطره بصورة تمكنه من النص . ولذا تتعرض جهود المفسرين إلى عناصر العشوائية والمصادفة . وعلى ذلك ، ففى مثل هذه الحالات ، لا يكون التفسير إيضاحاً للمعانى الكامنة للنص ــ وفقاً لمدرسة تفسير النص فى حد ذاته ــ ولا يكون أيضاً ترجمة لمعناه ؛ بالرغم من اقتناع المفسر بذلك ، بل يوجه المجهود التفسيرى نحو ربط علامات النص ، عن طريق إطار مرجعى مناسب ، بمعنى محتمل .

وهكذا فإننا نُدرك مجدداً لماذا لم يكتمل تفسير أى نص . إن الأُطر المرجعية فى تغير ، يُستبدَل بعضها بالبعض الآخر ؛ وتبعاً لذلك تتغير التفسيرات ويحل بعضهـا محل بعض ؛ وفى كـل مرة يمكن تكملتهـا أو تعديلها أو الإضافة إليها . غير أن هناك نتائج أخرى لاستخـدام الإطار المرجعى الذى لاغنى عنه . فالمفسر يُصبح العامل الرئيسى فى أى تفسـير يقوم بـه من خلال إطـاره المرجعى ، بـالرغم من الآراء والدعاوى والتعريفات العكسية . فالإطار هو مسئولية المُفسر ؛ وهو الذى يعطى تميّزاً لتفسيره . وهذا لا يعنى أن أى تفسير يصبح مسألةً ذاتية ــ على الأقل ليس « ذاتية » بمعنى العشوائية والمصّـادفة وعـدم الانضباط .

ويُمكن ــ بل يجب ــ إختيار الإطار المرجعى بحرص وعلى أساس من التفكير السليم . ويُمكن اكتساب الشرعية لهذا الاختيار ، بالرغم من اختلاط بعض شخصية المُفسر به . وسنرى فيما يلى إلى أى مدى ينتمى هذا الاختلاط لطبيعة التفسير الخصب .

ومن ناحية أخرى ، يمكن بالـطبع أن يُـطالب المفسر بـاستخدام منهجـه وتحقيق تفسيره من خـلال الإطار المـرجعى على أسـاس من الإجراءات المتصلة بالحقائق ، وإن تخلله العامل الشخصى .

وهكذا فإن أى تفسير فى حاجة إلى إطار مرجعى ، حتى هذا النوع من التفسير الذى يدعى أنصاره أنه مُسلط على النص وحده . وإذا أردنا الدقة فى التعبير فإن ذلك الاتجاه يستخدم أيضاً الأُطر المرجعية . فعلى سبيل المثال ، هنالك إطار « طبيعـة العمل الفنى » ، أو إطـار « البنـاء اللغـوى » ، أو إطـار « التمـاسـك الـدلالى » . إن هـذه الاتجاهات توجه التفسير الفردى توجيهاً معيناً ، حتى إذا لم يع المفسر نفسـه ذلك . ولـذا لا داعى لمناقشـة الخطأ الأسـاسى الذى ينسب البعض عن طريقه للتفسيرات المتمحورة حول النص قدرة خاصة على التعامل مع النص ، كما لو كانت هـذه التفسيرات بعيـدة تماماً عن استخدام الأُطر تصريحاً أو ضمناً . فالنصوص الأدبية ، على عكس الرأى الشائع ، لا يُمكن قراءتها لذاتها فقط فى جو مفرغ [من الظروف الأخرى] ، فهذه النصوص تستمد الحيـاة من صلاتهـا بالبيئـة غير الأدبية ، وبوصفها أعمالاً فنية تعمل جنباً إلى جنب مع الواقع غـير الأدبى ــ فالعمل الأدبى يعتمد على نقاط مرجعية تقع خارج نطاقه . وإذا كانت الأعمال الأدبية جزءاً من الواقع ، تنبع منه وتتجاوب معه ، فإنها تكتسب معناها فقط من مواجهة الواقـع . وهكذا فـإن المفسر يتحمل مسئوليـة أن يقرر إلى أى « أنـواع » الواقـع سيربط العمـل الأدبى . إن كـل من مـارس تـدريس التفسـير الأدبى فى المـدارس والجامعات يعلم الصعوبات التى يواجهها الطلاب إذا ما طُلِب منهم تفسير نص ما مستعينين فى ذلك بالنص وحده . وليست هذه الصعوبة دليلاً على عدم قدرة الطلاب على التفسير ، أو على نقص خبرتهم فى هذا المجال ؛ بل إننا نلاحظ أن الأعمال الأدبية تعتمد على ما يشبه الخلفية الضرورية للفهم ؛ وهى خلفية لا تنبع مباشـرة من العمل ذاتـه . وفى الحقيقة ، إن قـدرة الأدب على التـوصيـل ، وقـابليتـه للتفسير ، تتوقفان على ربطه بالحياة ؛ فكل تفسير يتطلب بالضرورة إطاراً مرجعياً حتى هذه المجموعات من التفسيرات التى يُفترض أنها نشأت بدون أساس اللهم إلا من دراسة للنص فى حد ذاته . وبصفة عامة ، فإن المرء لا يحتاج إلى جهد لاستكشاف الأُطر التى تختفى وراء هذه التفسيرات التى ينكر أصحابها انتماءها إلى أى إطار . وعلى سبيل المثال ، إن التفسيرات الكثيرة التى تنتمى إلى الاتجاه العـام لتفسير النص فى ذاته فحسب ، والتى تم نشرها فى ألمانيا بعد عام ١٩٤٥ ــ وهى دراسات يُسلط فيها الضوء على النص بدعوى إعطائه حقه مَن الدراسة ــ قد كُتِبت من خلفية واقع فوضوى مفكك ، تمت مقابلته بالانسجام والتآلف التامين فى العمل الفنى نفسه ووظائفه . وبدون شك ، فإن هذه الدراسـات التى تدرس النص فى ذاتـه فحسب قد تـأثرت بشكـل واعٍ أو غير واعٍ ــ ضمن أشيـاء أخرى ــ بمفـاهيم المفسرين الخاصة بالفَن ووظيفته ؛ ولذلك كانت مهمة التفسير الأولى فى هذه الدراسات هى إظهار وظيفة الفن .

٢ ـ

إن هناك نتائج بعيدة المدى لتعريف عملية التفسير بوصفها عملية تحتاج من حيث المبدأ إلى إطار مرجعى من خارج نطاق النص ذاته ، على شريطة ألا تكون هذه العملية مقصورة على إيضاح المقصود من

النص ذاته ، وذلك لأسباب عملية . فلا يمكن تعريف التفسير ، الذى مبدؤه نقاط مرجعية خارج النص ، بوصفه نشاطاً يهدف إلى إعادة البناء ، بل على العكس ، يُعرف هذا النوع من التفسير بأنه فعل تحليلى ، إسقاطى ومنتج . وتكون عملية تنظيم المعنى ، النابعة من المواجهة بين النص والإطار المستخدم ، عملية خلاقة منتجة ، وليست تكراراً لما يقوله النص .

ويقع على عاتق كل مفسر اختيار الإطار الذى يستطيع من خلاله تقديم معنى للنص ؛ وبهذا يجد المُفسِّر نفسه مضطراً إلى أداء فعل منتج ؛ وفى هذا مايدل على أنه لا يوجد تفسير كلى أو نهائى للنص . فمن الممكن أن يُستبدَل بالإطار الذى اختاره المُفسِّر أطر أخرى ، كما أن عملية تشكيل المعنى تظل دائماً معتمدة على المُفسِّر الفرد .

ويمكننا أيضاً أن نتساءل لماذا لم يتم إيضاح هذه الثنائية فى التفسير ، أى النص والإطار ، بصورة مُرضية ؛ ولماذا تدافع نظرية التفسير بصفة دائمة تقريباً عن أحادية التفسير ، أى النظرة إلى النص بوصفه أساساً وهدفاً ، بالرغم من استخدام ممارسى التفسير الأدبى للغة مختلفة . بالتأكيد يمكننا أن نفسِّر هذه الأحادية بالنظر فى تاريخ التفسير ومفهومه الذاتى . أضف إلى ذلك ، احتمال وجود تأثيرات للمفاهيم التقليدية لمعنى العمل الأدبى ووظيفته على نظرية التفسير وتطبيقاتها .

فما زال الناس فى القرنين التاسع عشر والعشرين مقتنعين ، ولهم الحق إلى حد ما ، بأن الأدب والحياة غير الأدبية متلازمان نسبياً . غير أن هذا القرب المفترض بين الاثنين أدى إلى حجب حقيقة أن كل تفسير يخرج إلى حيز الوجود إنما يمر من خلال إطار مرجعى خارج عن إطار النص . وقد أدى هذا الوضع إلى افتراض توافق مقصد النص وتفسيره بصورة شبه طبيعية . وكانت نتيجة هذا النوع من التأويل أن طُمست عملية التفسير ، أو أصبحت على الأقل غير واضحة . وأعنى بعملية التفسير تلك العملية التى يقوم فيها المُفسِّر ، لا النص (ولا مؤلفه) ، بوضع الإطار المرجعى الذى يُمكن من خلاله تفسير النص . وربما كان ذلك السبب وراء عدم قدرتنا حتى الآن على التوصل إلى فهم أعمق لعملية التفسير . إن الإجماع المسيطر قبل الآن حول تعادل النص والإطار ــ من جانب المُفسِّر والمؤلف ــ قد تداعى ؛ الأمر الذى يحتم على التفسيرات القائمة على عمليات منتجة وإسقاطية ، أن تحتل وضعاً متميزاً عن ذى قبل . إن نصوص كافكا Kafka أوبيكت Beckett أو سيلان Celan أو يونسكو Ionesco تُجبر المُفسِّر على أن يبحث بحثاً واعياً عن أُطر مرجعية يستخدمها مجالات لتحقيق تفسيره ؛ فلم يعد الأمر مجرد عرض بعض النقاط المرجعية وصلاتها الواهية بالنص . وبذلك تصبح ممارسة التفسير على أساس مُنتِج فى دائرة الضوء ؛ وفى الوقت نفسه توضع عملية إعادة بناء مقصد النص بما هى نوعية تأويلية من التفسير فى مكانها التاريخى الصحيح .

وانطلاقاً من الموقف الذى سبق عرضه فإن الفرصة تتوافر اليوم لدينا لفهم أفضل لوظيفة تفسير النصوص ومعناها . وتبعاً لذلك فإننا سنطبق عملنا التفسيرى بوعى . وفى هذا المجال ، هناك بعض الأمل فى استخدام الوسائل التى تعتمد على جماليات الاستقبال reception aesthetics والاتجاهات السميوطيقية . ومع ذلك ، فهذان المدخلان غير متحررين تماماً من مفهوم المعنى الكامن فى النص ذاته ، أعنى المعنى الذى يجب الوصول إليه وشرحه . فجماليات الاستقبال تتميز باستخدام مفاهيم كـ « القارىء الضمنى » implied reader ، « وتجسيد النص بصورة كافية » أو « غير كافية » "in-" or "adequate" "adequate concretization of the text" فى حين أن السميوطيقا الأدبية ما تزال تستند أساساً على الصلة بين « الموصل » والمُستقبِل » "transmitter" and "receiver" ، وعلى شفرة الموصل التى يتعين على المُستقبِل فكها . وفى كلتا الحالتين ، ما يزال المعنى الكامن فى النص هو شغل التفسير الشاغل .

إن أهمية ثنائية التفسير الذى يعتمد على إطار مرجعى ، تنبع من حقيقة أن هذه الثنائية تمثل هدف التفسير الحقيقى . أضف إلى ذلك أنها تحمينا من الانقياد وراء فكرة خاطئة أو منحازة عن النص الأدبى ؛ فليست النصوص الأدبية ، كما تدعى مدرسة دراسة النص فى ذاته ، أشكالاً جامدة تقدم معانيها لكل دارس يلتزم الدقة والمثابرة المنهجيتين . على العكس ؛ فالنصوص الأدبية ديناميكية ــ « حيّة » إذا جاز لنا استخدام هذا التعبير ــ أو هى كيانات تتجاوب والأسئلة الموجهة إليها ، لذا فهى تقدم استجابات مختلفة باختلاف الأسئلة الموجهة . ولا يعنى ذلك أن يكون بعض الأسئلة أو أحدها خاطئاً بالضرورة ، ولذا يتحتم أن يستبدل به سؤال افضل من أجل الحصول على إجابات واضحة (ومع ذلك فهناك أسئلة تافهة قد يستجيب لها النص) . فالأدب يُغير من معانيه بوصفه استجابة للعالم وللواقع ، وهو يُغير من « رسالته » فى ظل ظروف تلقيه وتفسيره ؛ ولذا فليست صحة النتيجة التفسيرية أو اكتشاف ما يسمى معنى النص الحقيقى هو العامل الحاسم للحكم عى التفسير ، وإنما اختبار الأسئلة ، ووجهة نظر المفسر والتصنيفات التى بُنى عليها التفسير ؛ وباختصار فإن الحكم على تفسير ما يكون باختبار الإطار المرجعى المستخدم . فالإطار المرجعى يجب أن يكون معقولاً ومُبرراً ونهائياً . إن اختلاف المفسرين حول نص ما ليس اختلافاً حول النتائج بقدر ما هو اختلاف حول الأطر المرجعية . وغنى عن القول أن المفسرين قد يصلون أيضاً إلى نتائج مختلفة باستخدام الإطار المرجعى نفسه . وكما أشرت فيما سبق ، فإن عملية التوصل إلى معنى يعطى مجالاً متسعاً لتفسيرات متضاربة ومختلفة . ومع ذلك ، فأسباب الاختلافات التفسيرية بصفة عامة لا تكمن فى هذه العملية بل فى عدم تطابق الأُطر المرجعية .

ولا يمكن للمفسر أن يختار إطاراً مرجعياً مناسباً بأسلوب موضوعى ؛ فالتفسير نفسه هو الذى يثبت صلاحية الإطار المستخدم « وصحته » . ويمكننا القول بأن التفسير نفسه ونتائجه يبرران اختيار الإطار (على شريطة أن يكون تحديد المعانى بصورة منضبطة وواضحة قد تم من خلال هذا الإطار) . غير أن هذا ليس هو الأسلوب الأوحد لإضفاء الشرعية على التفسير ؛ فمن الأمور الأكثر أهمية قبول المفسرين الآخرين للتفسير ؛ لأن التفسير يقوم على حصوله على موافقتهم . ذلك أن النص نفسه لا يجيز التفسير ، وإنما يجيزه ويقره إجماع المفسرين . إن إجازة المفسرين الآخرين للتفسير تمنحه مكانته فى المقام الأول . وعلى سبيل المثال ، إذا اتفق كل المفسرين عدا واحداً على تفسير لقصائد هولدرلين Holderlin ، فإن صاحب التفسير المخالف لن يحظى بفرصة لإجازة تفسيره ، وإن احتوى على المقصد الأساسى للنص ، مادام معارضوه مجمعين على تفسيرهم .

ويقودنا ذلك إلى نتيجتين مهمتين ؛ فمن ناحية لم يعد التفسير

يُنظر إليه على أنه عملية يفسر بها النص بمنتهى الدقة الممكنة ؛ ومن ناحية أخرى فإن التفسير قد أصبح جزءا من عملية التوصيل . فالتفسير متصل مبدئيا بالنص ، ولكنه من حيث دوره فى التوصيل يتعدى حدود النص . وهكذا لا يكون التفسير مجرد عمل أكاديمى بحت ، يسعى لتقديم المعرفة العلمية ، وإنما هو عمل توضيحى له دور توصيلى عام ، يهدف ، ضمن أهدافه الأخرى ، إلى تحقيق وظيفة اجتماعية . فالتفسيرات التى ينشرها النقاد ودارسو الأدب (أو ، على سبيل المثال ، التفسيرات الناتجة عن الحوار بين القراء) تهدف إلى التواصل مع نقاد ودارسين وقراء آخرين . والمُفَسِّر إنما يدخل طرفاً فى حوار مع الآخرين لإثراء هذا الحوار ؛ فهو فى تفسيره لنص ما ، يتجه إلى زملائه الذين يتحاورون معه فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل . وكل بحث منشور يدعو قارئيه إلى البدء فى حوار أو الاستمرار فيه . وهكذا يصُبح النص فى مركز هامشى ، ويتسع المجال للاتصال ووسائله . ولا يعنى هذا إلغاء وجود النص تماما ، ولا يعنى أيضا أن يتحدث المفسرون عن النصوص كيفما اتفق (ومع ذلك فهذا يحدث أكثر مما يتصور دارسو الأدب حدوثه) ؛ وإنما يقدم المفسر مادة تفسيره المحددة ويضفى عليها الإقناع والمصداقية . كذلك فإن المحتوى والنتائج ليسا كافيين بذاتهما ، وإنما يجب أن تنعكس شخصية المفسر عليهما ، والعكس بالعكس ؛ فالمفسر يقدم إلينا شيئا من نفسه فى تفسيره ، فى حدود حديثه عن النص وصلته بالعالم ؛ ومن ثم فإنه يقدم صورة من عاله الخاص . ومن هنا يمكن لنا أن ننتبه إلى إيحاءات مهمة التفسير الاجتماعية . فالمفسر لا يتقدم بوصفه طرفاً علميا فى حوار ، وإنما يتقدم بوصفه شخصا أو عضوا فى مجتمع . وفى هذه الحالة لا يقف القارىء موقف « اللا مبالاة » إزاء التفسيرات التى تقُدم للنصوص ، ودفاع المفسرين عن تفسيرات بعينها ، بل يصبح التفسير الأدبى موضع اهتمام القارىء ؛ إذ إن للأدب قدرة على مناقشة موضوعات العصر ومشكلاته . وبذلك يتضمن التفسير ، بصورة غير مباشرة ، موقفاً من مشكلات العصر وقضاياه ؛ ففى عملية التفسير ومن خلالها يكشف المفسر عن نفسه بدرجة معينة ، ويعرض نفسه لمخاطرة أن يجعل جزءاً من نفسه هدفاً للمناقشة . وبمعنى آخر فإن التحليل النهائى لأى تفسير يقدم لنا صورة شخصية للمفسر .

إن ظاهرة تحاور المفسرين حول الأدب هى عملية اجتماعية لا ينبغى التقليل من أهميتها ، أعنى أنها عملية تسهم فى تقديم الشخصية فى الأفراد كما فى الجماعات الاجتماعية . أضف إلى ذلك ، أن هذه العملية قد يكون لها تأثير على مفهوم القارىء غير المتخصص فى الأدب ، وعلى فهمه للواقع أيضاً . ومتى تفهمنا هذه التأثيرات فإننا سنفهم حقاً كثرة عدد التفسيرات المنشورة ، وإضفاء صفة الرسمية على التفسير الأدبى فى بلدان كثيرة بوصفه نشاطا مهنيا يمارس فى الجامعات وعلى صفحات الدوريات والصحف . إن ذلك كله ليس ترفاً ثقافيا ، بل إن له صلة أيضاً بإدراك طبيعة الأعمال الأدبية النابعة من مجتمعات ثقافية أو قومية ، والمنتمية إلى أسلوب حياة هذه المجتمعات . ومع ذلك فليست هذه الفكرة هى أهم حججنا ، فالهدف الحقيقى للتفسير ليس التوصل إلى المعرفة الصادقة أو الخالصة بالأعمال الأدبية ، ومدى كفاية هذه المعرفة فى النص ؛ ولكن الهدف الحقيقى هو إدراك الوظيفة الاجتماعية للأدب وعلائقها . وهكذا فإن معيار القيمة لتفسير ما ، لا تقرره الحقيقة الموضوعية ، بل تقرره ــ على سبيل المثال ــ فى حدود تبريرها أو قدرتها على الإقناع بحيث تصمد لاختبار الحوار بين المفسرين الآخرين فى بيئة اجتماعية معينة . وإذا ما تصدى التفسير لنص قديم فإنه يكون بذلك وسيلة لمقابلة الماضى بالحاضر . ولذلك يعاد تفسير هذه النصوص وتثار حولها المناقشات النقدية بوصفها نصوصاً تراثية نوقشت وفسرت مرات عدة . وليس هذا بالتأكيد السبب الأوحد ، ولكن ربما كان أحد أسباب تقديم « تفسيرات جديدة » أن أى عصر حاضر ــ بوصفه حقبة زمنية جديدة ــ يود ، بل ربما ينبغى له ، أن يثبت جدارته ، وأن يقف موقف الثبات فى مواجهة الماضى . ويمكن لمفسرى أى عصر أن يقوموا بذلك ، لا عن طريق تبنى التراث الأدبى فحسب ، بل بمناقشة التفسيرات السابقة لهذا التراث مناقشة نقدية أيضاً . ويعد تطور موقف المفسر واتخاذه لهذا الموقف من التراث ومن التفسيرات المتوارثة ، علامات مميزة لحضور أى عصر أو لصورته . وهكذا يقوم المفسر بأداء دور المتحدث أو الوسيط لعملية اجتماعية يواجه فيها الماضى بالحاضر .

٣ -

وإذا استعرضنا تاريخ التفسير الأدبى خلال العصور الماضية ، تبين لنا بوضوح أن التفسير قد أهمل وظائفه الاجتماعية إهمالاً كبيراً .

إن الهدف المثالى لتقديم تفسير نصى كاف يلبى بصفة نهائية المطالب العلمية وفقا لمنهجية قابلة للتحقيق وقابلة للاختبار وإن مازجتها العناصر الذاتية ، قد حجب إمكانات التفسير المجاوز لحدود النزعة العلمية الصرف ومهامه ، وقلل من شأنها .

ولذا فإننا لا ندهش إزاء الاستجابة الضيئلة ، التى تلقاها التفسيرات الكثيرة الناتجة عن دراسة الأدب فى العقود الأخيرة ، خارج دائرة المفسرين المحترفين الأكاديميين . لقد عزل التفسير الأكاديمى نفسه ، ويكاد يكون الآن مجرد تدريب فنى يهدف إلى التجويد الذاتى .

إن التفسير يجب إمداده مرة ثانية بروح المغامرة ، والدافع للتعرض للأخطار ، وبمعنى خاص بالاستعداد للاعتراف ؛ ولكن على أى الأحوال يجب أن يكون للتفسير وضوح فى المواقف والرؤ ية ؛ الأمر الذى يعبر عن وضع المفسر والتزامه . إن طابع التحدى المميز للتفسير ينبغى تأكيده بصورة أقوى فى مواجهة أمر واقع مبرمج .

ولايتسنى حدوث ذلك دون أن نؤكد مالذى يقدمه المفسر حقا للتفسير . ويجدر بنا أن نشير مرة أخرى إلى أننا لا نقبل أن تكون نتيجة هذا الاتجاه هى تعرض التفسير لعوامل الخصوصية ، والذاتية ، والمصادفة ، والعشوائية ؛ إذ يجب أن يظل الاتجاه العلمى ، بوصفه منهجا مسئولا ، هادياً للتفسير . وفى هذا المقام ، يختلف التفسير العلمى عن الاستقبال المنظم والخاص للنصوص الأدبية ؛ الأمر الذى يؤدى إلى حدوث تآلف فى نظرة المرء إلى عاله . ومع ذلك فمن الواجب الابتعاد عن الالتزام الجامد المنحاز إلى رؤ ية بعينها بدعوى تقديم معنى موضوعى للنص . إن مثل هذا الالتزام يقدم إلينا بناء لا يصلح معه التفسير لأية مهام أخرى ممكنة ؛ ولذا يتعين علينا الاستغناء عن هذا البناء ، على الأقل بوصفه بناء شكلياً ، من أجل إعادة تقديم التفسير بما هو نشاط بناء وإسقاطى . ففى نهاية الأمر ، يكون معنى النص دائماً هو ما تَحَوَّلَ منه إلى واقع .

وبالطبع لن يكون هذا الاتجاه ضماناً لاحتلال التفسير أو لإعادة احتلاله لمكانة مهمة فى المجتمع . وواقع الأمر أن مستقبل التفسير يبدو غير مؤكد بالنظر إلى إمكانات الأدب والتفسير الأدبى ، بالمقارنة بالمراكز القوية والإمكانات التى تتمتع بها وسائل أخرى . وحتى إذا نحن لم نضخم التغييرات التى تتم فى مجال التفسير فى ظل الأوضاع الحالية ، فإن التاريخ القريب للدراسات الأدبية يرسم لنا الطريق . ففى هذه الظروف ، يجب على دارس الأدب أن يأخذ فى الحسبان وظائف التفسير الأدبى ـ تلك الوظائف التى تمتد إلى ما وراء المشكلات التى تتخلل أى نظام . وإذا تم الاتفاق على القول بأن التفسير يخدم (أيضا) هدف التوصل إلى فهم لواقعنا ، فإنه من المشكوك فيه ، بل من الخطر ، أن نذهب إلى أن الإشارة إلى مقصد النص يمكن أن تكون الأساس الشرعى الوحيد للتفسير . إن مثل هذا الرأى يهدد التفسير بوصفه تفسيراً . فبالإشارة إلى مقصد النص ، يهرب الدارس من التزامه بتقديم تفسير أصيل خاص به . أضف إلى ذلك أن هذا الاتجاه للكشف عن مقصد النص يجعل المفسر يتهرب من مسئوليته ، بل يتخلى فعليا عن عملية التفسير . فالتفسير يفترض وجود شجاعة المسئولية وجوداً مسبقاً ؛ وإذا ما تهرب المفسر من مسئوليته فإنه يتجنب بذلك مخاطرة هجوم الآخرين على ما يقدمه ؛ فهو يسلم قياد نفسه إلى طرف ثالث ، أو سلطة يفترض أنها تعلوه ، فينسب إليها القرار الذى كان ينبغى له أن يتخذه من خلال تفسيره . وبهذا الأسلوب ، يستغنى عن التفسير فى نهاية الأمر .

إن التفسيرات هى دائما أحكام أيضاً ، ودائماً ما تعتمد الأحكام على الفروض المسبقة التى تظهرها للوجود ، كما تعتمد على المفاهيم المسبقة إذا صدرت بشكل سلبى . ومن الضرورى أن نجعل هذه المفاهيم المسبقة خصبة لأغراض التفسير ، لا أن نسعى لإنتاج التفسيرات بدون أحكام يتم تصورها مسبقاً ، وذلك باتخاذنا النص نقطة انطلاق ثابتة ؛ وفى ذلك تكون فكرة الموضوعية الخاطئة قد ضللتنا . إن كل تفسير هو امتداد لزاوية ينظر إلى النص من خلالها ، الأمر الذى يجعل التفسير كياناً نسبيا قابلا للتغيير . ولا يجوز أن يُعتقد أن فى ذلك خسارة ، وإنما ذلك هو الجانب المثير والساحر لعملية التفسير . فمعنى التفسير ، بما هو عمل ينتجه الجهد البشرى ، يتعرض للخطر إذا ما انتقص منه عامل النسبية الذى هو عامل الإنتاج فى الوقت نفسه .

إن هذه النسبية ، إلى حد معين ، تمثل حريتنا وتحقيقنا لذاتنا ؛ وإننا نكون قد تخلينا عنها إذا ما خضعنا لسلطة النص المتخيلة . إننا لا نكون أكثر من مجرد مستقبلين لمنتجات جاهزة لن تكون فى حاجة إلى تفسيراتنا ؛ وسيصل بنا الأمر فى نهاية المطاف إلى إنكار مسئولياتنا بوصفنا أعضاء فى المجتمع .

المؤسسة الأدبية والتحديث*

پيتر بيرجر

ترجمة: محمد عناني

١ - عقلانية الفن ولا عقلانيته بوصفها من مشكلات علم الاجتماع

(ماكس ڤيبر/يورجن هابرماسه)

يحتاج هذا العنوان إلى إيضاح ؛ فأنا لا أعتزم مناقشة نظريات الحداثة التى نشأت فى الولايات المتحدة ، بل تراث علم الاجتماع فى ألمانيا الذى يمثله (ماكس ڤيبر) Max Weber و (يورجن هابرماسه) Jurgen Habermase. أما (ماكس ڤيبر) فكان يرى أن السمة المميزة للمجتمعات الرأسمالية هى أن الأخذ بالعقلانية (وهو يسميها عملية الترشيد) يصل إلى ذروته فيها ؛ وهو يعنى أولاً القدرة على السيطرة على كل شىء عن طريق الحساب Calculation ؛ وثانيا تنسيق وجهات النظر المتباينة عن العالم ؛ وثالثا القدرة على وضع أسلوب حياة منتظمة . ومعنى هذا أن مبدأ العقلانية يصوغ شتى مجالات النشاط الإنسانى ؛ فهو يتحكم فى العمليات العلمية والتقنية ، ويتحكم أيضاً فى « القرارات الأخلاقية » ـ إذا جاز هذا التعبير ـ وفى تنظيم الحياة اليومية . وإشارة نظريات النقد الاجتماعى فى القرن العشرين إلى (ماكس ڤيبر) تدل على أن مفهوم العقلانية لديه لازم لتحليل المجتمع الرأسمالى . ويمكن تبين ذلك أيضاً من الفصل الذى خصصه (لوكاتش) Lukacs للحديث عن «تجسيد المجردات» فى كتابه **التاريخ والوعى الطبقى** ، وفى كتاب **جدليات التنوير** الذى وضعه (هوركهايمر) و (أدورنو) Horkheimer & Adorno ـ وأخيراً فى كتاب **نظرية الأفعال التوصيلية** ، من تأليف (هابرماسه) ؛ فنحن نرى فى هذه جميعاً اتجاهاً مناهضاً للرأسمالية يتسم بموقف متميز من العقلانية بالمعنى الذى حدده (ڤيبر) ، وذلك ابتداء من (روسو) Rousseau حتى الحركات الفكرية البيئية الحديثة . فإذا كان هذا صحيحاً ، فإن أى نظرية ثقافية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للفن أو الأدب لابد أن تدرس العلاقة بين الفن والعقلانية . ولنفحص بإيجاز إذن الحلول التى اقترحها (ڤيبر) و (هابرماسه) لهذه المشكلة :

ألقى (يورجن هابرماسه) محاضرة بمناسبة حصوله على جائزة (أدورنو) ، وضع فيها التعريف التالى للعلاقة بين الفن والتحديث ١ وهو بهذا يشير إلى أحد أفكار ماكس ڤيبر) :

« إن صورة العالم القديمة (المستمدة من الدين والميتافيزيقا) قد انحلت . ولكن هذا الانحلال أورثنا عدداً من المشكلات التى نقوم بترتيبها حاليا فى أطر جديدة ، مثل أطر الحقيقة والصحة المعيارية والأصالة والجمال ـ وهى جميعاً مشكلات يمكن معالجتها بوصفها متصلة بالمعرفة أو بالعدل أو التذوق . ومن ثم نشأ تقسيم جديد للقيم المشتركة بين العلم والأخلاق والفن . كانت فكرة العالم الجديد التى طرحها فلاسفة التنوير فى القرن الثامن عشر تنبع من جهودهم لإقامة العلم على أسس موضوعية ، وشرائع خلقية ، وقوانين عامة ، وفنون مستقلة ، يخضع كل منها للمنطق الداخلى الخاص به . وفى الوقت نفسه كانت الجهود موجهة إلى إطلاق الإمكانات المعرفية لكل منها ، بغية تحريرها من أشكال الانغلاق القديمة . وكان فلاسفة التنوير يريدون استخدام هذا التراكم للثقافة المتخصصة فى إثراء الحياة اليومية ، وفى التنظيم العقلانى للحياة الاجتماعية» .

---

* **Literary Institution and Modernization**
Peter Bürger

مقال منشور فى مجلة :

Poetics, Vol. 12, No 4/5 November, 1983, pp. 419/433

وهذا التفسير الذى يعد امتدادًا للتفكير الكانطى رائع من زاويتين : الأولى ، إيضاحه أن المنطق الداخلى لتطور الفنون ومنطق التحديث يلتقيان ويتفقان ، وأن تميز الفن ، من حيث هو مجال مستقل ، يتفق مع تميز العلم والأخلاق واستقلالهما . أما الزاوية الثانية فهى أن (هابرماسه) يوفق بين التطور المستقل للفن والانتفاع بإمكاناته فى الحياة الاجتماعية اليومية . ولكن هذا التفسير « الأنيق » لايخلو من المشكلات ؛ إذ إن (هابرماسه) لايأخذ فى الحسبان التغيرات التاريخية فى مكانة الفن ومنزلته،وهى التغيرات التى لابد من تحليلها - فى نظرى - حتى ندرك الأزمة الحالية إدراكاً كاملاً . والأهم من ذلك أن نظرة (هابرماسه) التوفيقية تكاد تخفى التناقض بين الفن (بوصفه مجالاً مستقلاً) ، والعقلانية (بوصفها المبدأ السائد فى المجتمع البرجوازى) .

أما (ماكس ڤيبر) فيقدم تفسيرات مختلفة للعلاقة بين الفن والعقلانية . يقول فى إحدى صوره لتاريخ العالم إنه يرى أن الفن (شأنه فى ذلك شأن العلم والاقتصاد الرأسمالى) مجال للنشاط الاجتماعى تتحكم فيه العقلانية الغربية . ويستشهد (ڤيبر) على ذلك باستخدام القوس المرفوع فى العمارة القوطية ، وتنظيم سلم النغمات فى الموسيقى الهارمونية ، واستخدام المنظور الخطى فى الرسم . ويبدو أن (ڤيبر) يحكم بالعقلانية على تطوير أى نظام معمارى أو موسيقى أو بصرى يتميز بالمنطق الداخلى ، ويمثل أفضل حل للمشكلات التقنية التى سبقته . وطبقاً لهذا التفكير تحتل العقلانية المكان المخصص لما يمكن أن يسمى بالمادة الفنية - ونحن هنا نستخدم المصطلح الذى ابتدعه (ث . و . أدورنو Th. W. Adorno و(وهانز أيزلر) Hanns Eisler . ولا يمنح (ڤيبر) - فى هذا المقال نفسه - أى مكانة خاصة للفن فى المجتمعات الغربية - ولكنه يدرجه فى مجالات أخرى بوصفه نموذجاً للعقلانية .

والطريف أن (ڤيبر) يحدد مكانة للفن فى المجتمع الحديث تختلف اختلافاً بيناً عما سبق فى إحدى فقرات الاقتصاد والمجتمع ؛ فهو هنا يؤكد التناقض بين مجالى الفن والدين (وخصوصاً روح الأخوة المسيحية) ؛ وهو يكتشف هذا التعارض على المستويات التالية :

أولاً : إن الخلاص العلمانى الذى يزعم الفن أنه قادر على تقديمه يتناقض مع الخلاص الدينى .

ثانياً : إن تطبيق الأحكام الجمالية (التى تقتصر اقتصاراً صارماً على ذاتية الفرد) على العلاقات البشرية يثير الشك فى صحة الأعراف الدينية .

ثالثاً : إن « ترشيد» الدين (« بخفض قيمة عنصر السحر فيه وعنصر النشوة وعنصر الطقوس والشعائر ») يجعله يقلل من قيمة الفن .

وعلى المستويات الثلاثة جميعاً يفسر (ڤيبر) التناقض بين الدين والفن بوصفه تناقضاً بين العقلانية واللاعقلانية . ومن ثم فإن أى شرعة أخلاقية دينية عقلانية لابد أن تتناقض مع الخلاص العلمانى غير العقلانى عن طريق الفن . فإذا طبقنا الأحكام الجمالية الفردية على السلوك الإنسانى سنجد أنها تضع علامة استفهام أمام عقلانية المعايير الأخلاقية . وعلى العكس من ذلك نرى أن الدين يناهض بقاء «الأنشطة اللاعقلانية» فى الفن ، بعد أن تخلص الدين منها منذ زمن طويل . وإذن فالفن هنا - بسبب طبيعته اللاعقلانية - يعارض الدين المسيحى . ولا يشك (ڤيبر) لحظة واحدة فى أن « الإدانة المنتظمة للتمسك بالقيم الحقيقية للفن . . . لابد أن تساعد على تنظيم الحياة اليومية تنظيماً ذهنيا عقلانيا » . ومن هذا المنظور يرى أن الفن ليس جزءاً من العقلانية الغربية بل يتناقض تناقضاً جذريا معها .

ويبدو - للوهلة الأولى - أن (ماكس ڤيبر) قد وقع فى تناقض لا حل له ، وهو أن الفن عقلانى ولاعقلانى معاً . وربما استطعنا أن نجد الحل إذا أدركنا الموضوعات التى يتناولها فى كل مقال على حدة . أما الأول فيتعرض للمادة الفنية (وليس من قبيل الصدفة استثناؤه للشعر الغنائى هنا) ، وأما الثانى فعلى النقيض من ذلك ، يتعرض للفن بوصفه مؤسسة تتناقض مع مؤسسة أخرى هى الدين . ويقول (ڤيبر) إن الدين يلوم الفن على « لاعقلانيته » ! وهكذا فلا تناقض بين عقلانية تطور المادة الفنية والتقنيات من ناحية ، وتطبيقها فى إطار مؤسسة لاعقلانية من ناحية أخرى .

ولكن هذا الحل للتناقض بين هذين النّصين قد يخفى المشكلات التى سبق ذكرها ، والتى ينبغى ألا نغفل عنها ، وهى (١) أنه فى أثناء تكوين المجتمع البرجوازى تتعرض مكانة الفن لتغييرات مهمة ؛ (٢) وأن أزمة الفن الحالية مرتبطة بهذه المكانة . وأود أن أشرح هذه المشكلة الحالية متخذاً منهجاً تاريخيا ؛ إذ إننى لا أتصور أن عملية استقلال الفن قد سلكت سبيلاً واحداً - أى طريقاً واحداً للتحرير ، انتهى بإرساء الفن بوصفه مجالاً من مجالات القيمة ، يتعايش مع غيره من المجالات - ولكنها كانت عملية تتسم بالتناقض الشديد ؛ إذ اكتسبت طاقات جديدة ، وفقدت بعض الطاقات القديمة .

وقبل أن نحلل التغيرات التى شهدها مجال الأدب منذ عصر الحكم المطلق ، ينبغى أن نذكر أننا لانتعرض هنا لمؤلفات بعينها ولكن لمكانة الأدب ، أى للمؤسسة الأدبية ، ومفهوم المؤسسة الأدبية لايعنى مجموع « الأنشطة الأدبية » فى حقبة معينة ، بل يعنى ذلك النشاط الذى يتميز بالسمات الخاصة التالية : إن المؤسسة الأدبية تخدم أغراضاً خاصة فى النظام الاجتماعى بصفة عامة ؛ وهى تضع قانوناً جمالياً يقوم حائلاً دون ممارسة أى أنشطة أدبية تختلف معها ؛ وهى تضفى على أحكامها صحة لانقض لها (فالمؤسسة هى التى تحدد ما الأدب فى أى عصر من العصور) . وهكذا فإن المستوى المعيارى هو جوهر هذا المفهوم للمؤسسة ؛ لأنه المستوى الذى يحدد أنماط السلوك لدى المنتج والمستهلك جميعاً . وهكذا فإن المؤسسات الفرعية التى تختص بالتوزيع الأدبى - مثل المسارح ودور النشر وقاعات القراءة وهلم جرا - سوف تبدو فى ظل هذا المفهوم وقد فقدت استقلالها ؛ فهى مجالات لقبول معايير الصحة التى تفرضها المؤسسة أو رفضها - وهكذا فإن المناظرات الأدبية ذات أهمية كبرى ؛ لأنها تمثل ألوانا من الصراع لإرساء معايير المؤسسة الأدبية . كما أن هذه المناظرات (أو المعارك) يمكن أن تعد محاولة لإنشاء مؤسسة مناهضة . ومن ثم يمكننا تفسير هذه الصراعات بأنها تعبير (غالبا ما يتسم بالتناقض) عن الصراعات الاجتماعية .

٢ ـ مؤسسة المذهب الكلاسيكي في فرنسا إبان الحكم المطلق

كانت المناظرة حول صحة المذهب الكلاسيكي ، التي بدأت مع العرض الأول لمسرحية (كورني) Corneille المسماة السيد Le Cid (١٦٣٧) خطوة مهمة في سبيل إرساء المؤسسة الأدبية « الإقطاعية المطلقة » . لم تكن القواعد التي استخدمها النقاد في الحكم على مسرحية (كورني) ـ وهي من نوع التراجيكوميدي ـ قد اعترف بها معظم كتاب المسرح بعد ، كما كانت غريبة على الجمهور . ولكن الكاردينال (ريشيليو) تدخل ، وتدخلت الأكاديمية الفرنسية ، وناصرا نقاد (كورني) ، ومن ثم اكتسبت تلك القواعد مكانة رسمية ؛ إذ اعترف الجميع بها بوصفها مذهبا أدبيا جديداً لم يكد يعارضه أحد حتى القرن التاسع عشر . ونستطيع أن نرى في هذه المناظرة ـ من ناحية ـ جمهوراً ينتمي إلى فئات اجتماعية متعددة ، ينشد التعبير على المسرح عن المشاعر المشبوبة ؛ ومن ناحية أخرى نرى ممثلي المذهب الكلاسيكي الذين يحاولون إخضاع المسرح لاتجاهات « معيارية » جديدة . أما بالنسبة للجمهور فإن القيمة الجمالية للدراما لاتختلف عن المتعة التي تثيرها ، ومن ثم لايمكن تفسيرها تفسيراً عقلانيا . وأما مناصرو المذهب الكلاسيكي فلديهم أدوات يستطيعون بها صياغة أحكام عقلانية على القيمة الجمالية للمسرحية . فمن ناحية، كان يمكنهم استخدام المعايير الاجتماعية بوصفها قواعد جمالية ، حتى يفرضوا على الكاتب لونا من التوازي بين حبكته المسرحية والمعايير الاجتماعية القائمة ؛ وهي معايير لم تكن مقبولة في تلك الحقبة حتى لدى الصفوة الأرستوقراطية . وهكذا فإن ظهور المذهب الكلاسيكي ساعد على تأكيد فكرة « التحكم في المشاعر » ـ وهي من الملامح المهمة للتحديث ـ حسبما يقول (نوربرت إلياس) . Norbert Elias . ومن ناحية أخرى،فإن إخضاع المسرحية للوحدات الدرامية الشهيرة ـ وحدة الحدث ووحدتي المكان والزمان ـ يخضع حبكات المسرحيات جميعاً لمعايير يمكن التحكم فيها تحكماً عقلانياً . ونقول إنها معايير عقلانية لأنها يمكن تطبيقها على كل الأشياء التي تنتمي إلى النوع نفسه (مبدأ العمومية) ، ولأننا نستطيع أن نجمع على أن عملاً ما يراعيها أو ينتهكها ، دون أن تنشأ مشكلات التفسير الفردية ، أو تحول دون ذلك . ومما له دلالته أن معارضي المذهب الكلاسيكي اضطروا إلى قبول الأحكام المستنبطة من هذه القواعد .

أما القوة الاجتماعية الرئيسية التي تشجع المؤسسة الأدبية الجديدة فهي دولة الحكم المطلق ؛ فلقد لجأ الحكم المطلق ـ في محاولته للتغلب على منافسة النبلاء ـ إلى إقامة جيش دائم وإدارة مركزية ، ثم حاول أيضاً إرساء احتكار ثقافي ، إذ افترض أن تنظيم الإنتاج الأدبي (أو الفني) يقدم للنظام السياسي ثقافة ذات مستوى رفيع يستخدمها في « تمثيله » . ويفوض الحكم المطلق في أداء هذه المهمة ـ أي في صياغة برنامجه الثقافي وتنفيذه ـ نفراً من البرجوازيين المتخصصين في التشريع والتقنين . وقد اتسم المبدأ الكلاسيكي بأنه ـ على الرغم من بعض العقلانية البرجوازية ـ لم تنهض به في البداية تلك الطبقات التي يمكن تسميتها بالبرجوازية ، بل كان الجمهور في تلك الحقبة يتخذ موقفاً مقصوراً على « التلقي » ، ولا يتعدى المتعة المباشرة للعرض المسرحي . ولكن دولة الحكم المطلق ـ حين استخدمت الأدب لتنفيذ أغراضها السياسية ـ قد تبنت عقلانية البرجوازية لتضرب بها مصالح البرجوازية المعاصرة نفسها . وينبغي أن نذكر هنا التناقض الذي يشوب الحكم المطلق ، حيث تتحد قوى البرجوازية والإقطاع اتحاداً غريباً . وللوهلة الأولى يبدو من العبث التساؤل عن مدى استقلال مؤسسة الحكم المطلق الأدبية الإقطاعية ، لاستحالة تجاهل اعتمادها على النظام السياسي للحكم المطلق . ولكن القضية ليست بهذه البساطة ؛ فالاعتماد على النظام السياسي ـ وهو أمر لايرقى إليه الشك ـ أتاح للمؤسسة الأدبية قدراً معيناً من الحركة (على ضآلته) في مواجهة مؤسسة أخرى طالما نافست الأدب على مكانته منذ بداية عملية التحرر البرجوازي في عصر النهضة ، ألا وهي الكنيسة . وحتى في عام ١٦١٩ ، أي قبل أن يتولى (ريشيليو) السلطة بقليل ، أُحْرِقَ (فانيني) Vanini علناً في (تولوز) بتهمة الفسوق . وبعد ذلك بسنوات قليلة حكم بالسجن على (تيوفيل دي ڤيو) Théophile de Viau لاتهامه بالإلحاد في بعض القصائد التي كتبها . وقد استمرت المنافسة بين المؤسسة الأدبية والكنيسة طوال قرن كامل ؛ وكان أهم مظهر لها هو هجوم الكنيسة على المسرح نظرا لتأثيره السيىء على الناس . ولكن هذا الهجوم لم يكن موجهاً ـ في المقام الأول ـ ضد المسرح الشعبي أو مسرح السامر (théâtre de la Toire) أو ضد الأنواع المسرحية الجماهيرية ، مثل التراجيديكوميدي ، بل كان موجها ضد المسرح الرفيع ؛ إذ إنه كان يتمتع بمكانة ثقافية رفيعة ، وكان في مأمن بوصفه مؤسسة راسخة . وكان (نيكول) Nicole و(بوسيه) Bossuet يقولان إنه إذا خضع المسرح لقواعد اللياقة زادت قدرته على جذب المشاهدين ، ومن ثم على إغرائهم وغوايتهم ! وقد وصل الصراع بين المؤسسة الأدبية والكنيسة في القرن السابع عشر إلى ذروته في المعركة التي دارت حول العرض الجماهيري لمسرحية (موليير) المسماة **طرطوف** ؛ فالقضية هنا هي أنه إذا تعدى المسرح وظيفة الترفيه إلى مناقشة المشكلات الأخلاقية فإنه بذلك ينافس سيطرة الكنيسة . وكان لنتيجة الصراع أهمية إزاء قضية استقلال الفن . إن (موليير) لم يستطع تقديم **طرطوف** على المسرح إلا بعد أن ناصره الملك وآزره . وهكذا فإن الاعتماد على السياسة ـ على الأقل في هذه الحالة ـ لازم للأدب حتى يستطيع أن يواجه الكنيسة بوصفها مؤسسة منافسة . والحق أن هذا الصراع قد استمر دون هوادة ، بل استمر على نحو بالغ العنف حتى القرن الثامن عشر . ويعلن ڤولتير هجومه صائحاً : اسحقوا الفساد !

ولنلخص الآن ما سبق فنقول : إن اهتزاز صورة العالم التي يقدمها الدين لم يكن ثمرة لتهافت الفكر الذي تمثله فحسب ، بل كان أيضاً ثمرة للصراع . وقد كان الأدب طرفاً في هذا الصراع ؛ فهو يكافح من أجل استقلاله . ولما كان الأدب يناهض هذه الصورة الدينية في ظل الحكم المطلق والإقطاع فقد كان تطوره يتمشى مع عملية التحديث . وينطبق هذا أيضاً على المذهب الكلاسيكي الذي يعد الجوهر المعياري للمؤسسة الأدبية في ظل الإقطاع والحكم المطلق . وهو يتميز بالجهود المبذولة لإخضاع الإنتاج الأدبي لعملية توحيد وتنميط اجتماعية،بحيث يخضع الأدب لمبدأ العقلانية ، وهو المبدأ الأساسي في عملية التحديث . ولايعني هذا بطبيعة الحال تجاهل التأثير العاطفي ، ولكنه يعني الحد من الانطلاق العاطفي ، وحساب مدى التأثير الشعوري للأعمال الأدبية مسبقاً . وينبغي ألا نغفل أن العقلانية قد استمرت في

إطار دولة الحكم المطلق الإقطاعية ؛ فالأدب الكلاسيكى الفرنسى يمثلها ، ومن ثم يحقق لها هدفاً مهماً . ومع ذلك فلن نستطيع تفسير ما تمتع به المذهب الكلاسيكى من ثبات وقبول إبان صعود البرجوازية وارتقائها فى القرن الثامن عشر ، إلا إذا أدركنا عنصر العقلانية الذى يقوم عليه ، وهو من عناصر الحداثة

٣ ــ نجاح مفهوم أدب التنوير وأزمته

يمكننا تلخيص التغيرات التى طرأت على المؤسسة الأدبية فى القرن الثامن عشر على النحو التالى : كانت الأنواع التى تنتظمها المؤسسة الأدبية ــ وهى الملحمة والمأساة والملهاة والشعر الغنائى ــ ما تزال تحت سيطرة المذهب الكلاسيكى ؛ بل إن فولتير نفسه قد اشتهر بوصفه واحدا من كتاب المسرح الكلاسيكى . أما تلك الأنواع التى لايشملها المذهب ــ مثل الحكمة والصورة الأدبية والرسالة والحوار والمقالة وأخيراً الرواية ــ فقد ازدادت أهميتها لأنها تمثل نشاطاً أدبياً بديلاً ، نسميه فى المعتاد أدب التنوير . ويتميز هذا النشاط الجديد عن أدب الحكم المطلق بظاهرتين على الأقل : أولاهما أنه يكتب نثراً ، والثانية هى مزج الهدف التعليمى بمبدأ النقد العقلانى . صحيح أن المذهب الكلاسيكى قد أخضع الأدب كذلك للمعايير الاجتماعية ، ولكن قاعدة اللياقة (bienséance) لم تكن تتطلب إلا أن تتفق تصرفات الأشخاص على المسرح مع المعايير الأرستقراطية . ولم تشر « الصيغة » التى وضعها هوراس إلا إشارة لفظية إلى فكرة الإفادة والنفع (prode-sse)،ولكن هذا الوضع قد اختلف اختلافاً كبيراً مع بداية عصر التنوير ؛ إذ لم يعد على الأدب أن يتفق مع المعايير الاجتماعية فحسب ، بل أن يُدخل كذلك معايير جديدة فى أنماط سلوك الفرد . وقد أوضح (يوخين شولته ــ ساسه) Jochen Schulte— Sasse فى دراساته عن بداية عصر التنوير فى ألمانيا أن البرجوازية الصناعية والتجارية الصاعدة كانت تهتم اهتماماً مبدئياً بصحة المعايير الخلقية ؛ إذ كان ذلك شرطاً مسبقاً لنجاح اقتصاديات السوق . وهكذا نرى أن النشاط الأدبى البديل قد تحول إلى مؤسسة أدبية جديدة . وفى ظل هذه المؤسسة نرى الأعمال الفنية وقد أصبحت وسائل للتربية الخلقية .

ولاشك أنه من الخطأ أن نحصر النشاط الأدبى لعصر التنوير فى التربية الخلقية وحسب ؛ فالمبادىء والمعايير التى يقدمها الأدب إلى الفرد تسبقها مناقشة على مستوى الجمهور ، كما أن الأدب وسيلة للتربية الخلقية و « وسيط » للمناقشة السياسية والخلقية فى الوقت نفسه . وما دام المذهب الكلاسيكى لم يعترض أحد على صحته ، فقد استطاعت المؤسستان التعايش دون « احتكاك » أو دون صدام ، مثلما حدث بصورة غير مباشرة عندما حظيت الرواية بالاعتراف بها بوصفها نوعا أدبيا جديدا ، وبصورة مباشرة عندما اعترف النقاد بالدراما البرجوازية التى كتبها (ديديرو) Diderot . وكانت الأفكار التى صاغها (ديديرو) صياغة « مبرمجة » محاولة لنقد المبادىء الأساسية للمذهب الكلاسيكى ؛ ومن ثم فهى تمثل مستوى آخر ، بل يمكن تفسيرها على أنها محاولة لفرض هيمنة مؤسسة أدبية جديدة . ولكن هذه المحاولة باءت بالفشل ؛ فلقد كانت فى الحقيقة محاولة لإنهاء التعايش بين الشعر الذى يتبع المذهب الكلاسيكى ، ونثر التنوير الذى يتبع المؤسسة الأدبية الجديدة ، وذلك بتمكين البرجوازية الناشئة من احتكار النشاط الثقافى .

اما المؤسسة الأدبية التى أتى بها التنوير فهى تشغل موقعاً أساسياً فى عملية التحديث ؛ فنحن نلحظ أولاً أن معايير التفاعل البشرى لم تعد تكتسب شرعيتها من سلطة مذاهب العقيدة التقليدية ، ومن ثم أصبح من الضرورى التوصل إلى هذه المعايير عن طريق المناقشة ؛ وثانيا أن التربية الدينية الآن لم تعد قادرة وحدها على ضمان رسوخ هذه المعايير فيها بين الدول المختلفة ؛ وهذا ما اقتضى إيجاد وسائل جديدة لإدراج الأفراد فى الأطر المعيارية . وقد تولى الأدب بالمعنى الواسع المهمتين معاً ؛ فهو بوصفه نقداً فلسفيا ، يناقش مدى صحة المعايير ، وبوصفه فناً جيلاً يدعو إلى نشر المعايير وتعميمها بين الدول . وهكذا فإن الخصائص العاطفية للأدب ــ أى قدرته على إثارة المتلقى والتأثير عليه تأثيرا عميقاً ــ قد أصبحت جزءاً من « المشروع » أو من الجهد العقلانى لإنشاء مجتمع قائم على التراحم . ففى عصر التنوير تجعل البرجوازية الرأسمالية الحديثة من نفسها موضوع التاريخ ؛ وذلك على النقيض من برجوازية العهد البائد ، التى تظل متمسكة بأنماط السلوك التقليدية . وهكذا نرى أن عملية التحديث قد اكتسبت خصيصة جديدة ، تبدو فى أنها قد أصبحت « مشروعاً » متعمداً . وحين يحدث هذا فى الأدب ، يصبح الأدب مؤسسة مهمة من مؤسسات الحياة الاجتماعية .

وكثيراً ما فسر المفكرون فى الماضى أزمة التنوير ومفهوم الأدب القائم على التنوير بأنها من آثار الثورة الفرنسية . وعلى الرغم من أن هذه النظرة ليست خاطئة كل الخطأ ، فإنها ترجع التغيرات التى طرأت على المؤسسة الأدبية إلى الأحداث السياسية بصورة مباشرة . وقد كان أول من انتقد المبدأ الأساسى للتنوير أى مبدأ « المنفعة » ، هو (جان جاك روسو) ، ثم تلاه (ك . ف . موريتز) والكتاب الذين اعتنقوا مبادىء حركة « العاصفة والاندفاع » . وسرعان ما أصبح ذلك النقد أساساً لعلم الجمال المثالى . وهو يدل على أن التحديث ــ حتى قبل الثورة الفرنسية ــ يؤدى إلى لون ما من النقد للمجتمع البرجوازى . وعلى الرغم من أن هذا النقد كان موجهاً فى إطار الأنماط التقليدية للحياة (وكان هيردر Herder وجوته Goetheفى صباه ــ يعتنقان بعض الأفكار التقليدية التى أتى بها يوستوس موزر Justus Möser) فإننا لانستطيع تصنيفه فى إطار النقد التقليدى .

لقد كانت الرغبة المشبوبة فى تمكين الفرد من أن يحيا حياة حافلة ــ أى أن تتسم تجربته لها بالشمول ــ تتعارض مع مبدأ النفعية ، ومع إخضاع كل مناحى الحياة لسيطرة الآلة وتقسيم الأنشطة البشرية . وهى رغبة تقوم على الخبرات السابقة فى أطر الحياة التقليدية ، على الرغم من أنها لم تتضح معالمها إلا فى ظل عملية التحديث . وهذا النقد الأساسى « للترشيد » ، أى للأخذ بالعقلانية فى الحياة الاجتماعية ، لايمكن نسبته إلى الدين ؛ لأن الدين ــ كما أثبت (ڤيبر) و (جروتهيزن) Groethuysen يسهم فى عملية الترشيد نفسها ، ولأنه فقد أهميته القديمة بالنسبة للطبقات المنعمة بوصفه مؤسسة تضمن للحياة هدفاً . كما أن المؤسسة الأدبية للتنوير لاتتيح أى مكان لهذا النوع من النقد ؛ لأن نقد العقلانية يؤدى إلى الشك فى المؤسسة الأدبية نفسها . ومع أن النقد جزء من التنوير فإنه يقوم على الثقة فى العقل ، وعلى أن العقل صالح للإنسان . فإذا تخلى أحد عن هذا المنطلق كان فى الحقيقة يهاجم المؤسسة الأدبية للتنوير . أما فكرة

استقلال الفن فى علم الجمال - ونشير إليها هنا باسم « جماليات الاستقلال » — فهى تضع العمل الفنى فى مجال لا يخضع فيه للمعايير النظرية أو الخلقية . ومن ثم فهو يتيح للفن حرية الحركة فى المجتمع . وهذه النظرة تتضمن رداً مقنعاً ، أو حلا لايشوبه التناقض ، لأزمة المؤسسة الأدبية للتنوير . ولكن القول باستقلال الفن تكتنفه المشكلات من الألف إلى الياء ، كما يتضح من دراسة فكرة العبقرية فى علم الجمال - ونشير إليها هنا باسم « جماليات العبقرية » — التى تمهد الطريق للمفهوم الجديد لاستقلال الفن .

٤ — جماليات العبقرية واكتشاف عنصر الهمجية فى الفن

كان دعاة التنوير الأوائل ، ومنهم (ڤولتير) ، يقولون بأن عملية التحضر تمثل خطاً مستقيماً يمتد من الهمجية نحو الحضارة (مع ما يتهدده كثيراً من انتكاسات) . ويرى (ڤولتير) أن الأدب الذى أبدعه « قرن لويس الرابع عشر » يمثل المستوى الثقافى الذى توصل إليه الإنسان فى عصره . وهو لا يأخذ فى الحسبان ما يمثله هذا الأدب لدولة الحكم المطلق ، بل يؤكد فحسب أهمية التقاليد القومية ، وعقلانية المذهب الكلاسيكى . والجدير بالذكر أن عقلانية التنوير فى مراحله الأولى لا تتفق مع المذهب الكلاسيكى كل الاتفاق ، مثلما يتصور (ڤولتير) . ويتضح هذا من الجدل الذى ثار بينه وبين (لاموط) La Motte الذى استخدم العقلانية فى التشكيك فى القواعد الفنية ، فتساءل عن مدى عقلانية وحدة الزمان ووحدة المكان فى المسرح ، وهاجم استخدام النَّظم فى المأساة ، استناداً إلى أنه غير محتمل ، أو « غير طبيعى » . وإجابة (ڤولتير) عن هذا الهجوم تتضمن حججاً واهية ، تكشف عن موقفه بوصفه مفكراً تقليدياً . فهو يقول إن الهجوم على الوحدات والنَّظم يعد هجوماً على الشعر بصفة عامة . وهكذا فإن (ڤولتير) يزعم للمذهب الكلاسيكى مكانة لا تقبل النقد أو المناقشة . وترجع أهمية هذا الجدل إلى انفصال الطريق الذى يسير فيه الشعر عن طريق العقل ، بعد أن كانا يمثلان وحدة واحدة فى ظل المذهب الكلاسيكى . وأنصع شاهد على هذا الانفصال هو أن (دالمبير) D'Alembert حاول عبثاً أن يوفق بينهما ، فكتب مقالاً عنوانه « حوار بين الشعر والفلسفة ، يستهدف إرساء مقدمة وقاعدة لمعاهدة سلم وصداقة أزلية بينهما » ، يعترف فيه — دون أن يدرى — بالثغرة القائمة بين الحساسية الفنية والعقل .

ويعترف (دالمبير) بأن ازدياد العقلانية يؤدى إلى انخفاض حدة المتعة ؛ إذ يقول :

"nos lumières sont presque toujours aux depens de nos plaisirs."

أى أن ازدياد التنور غالبا ما يكون على حساب المتعة !

وينقلنا هذا القول بصورة مباشرة تقريباً إلى تلك الخصيصة التى يمقتها (ڤولتير) ، ألا وهى الهمجية . وقد ارتبطت هذه فى فرنسا بـ (ديديرو) ، وفى ألمانيا بحركة « العاصفة والاندفاع » Sturm und Drang . وإذا قارنا ما يقوله ڤولتير عن الحماسة والخيال فى المعجم الفلسفى ، بما يقوله (سان — لامبير) Saint - Lambert فى مقال دائرة المعارف عن العبقرية ، اتضح لنا تأثير النقد الذاتى للتنوير على المؤسسة الأدبية؛ إذ إنه فى حين يهاجم (ڤولتير) الحماسة ولا يولى الخيال إلا دوراً ثانوياً فى عملية الخلق الفنى ، نرى أن هاتين الملكتين تشكلان جوهر المفهوم الجديد للشاعر بوصفه ذا عبقرية . أما القواعد فقد انخفضت قيمتها الآن من حيث هى تقاليد ، وأصبح الكتاب يقابلون بينها وبين الفوضى والوحشية على أساس أنها من الصفات الجمالية . وأخيراً فقد ارتبط مفهوم العبقرية بالإدراك الصادق ، وذلك فى مواجهة الحساسية القاصرة لكل من يحاول تحقيق أهداف محددة تحديداً دقيقاً . وهنا تكمن بداية نقد الاغتراب الذى وضعه (موريتز) Moritz و (شيلر) Schiller . وهكذا بدأت المناداة بالحساسية التى لا تحدها القيود ، وبتلقائية الفنان ، وبالمتعة الكامنة فى الأعمال التى لا ينطبق عليها المثل الكلاسيكى للجمال ، فى جماليات العبقرية التى تشكلت فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، بحيث نشأ مفهوم للفن يتعارض مع التحديث . وتتضمن جماليات العبقرية نقداً صريحاً إلى حد ما لمبادىء العقلانية والجهد « المحسوب » Calculated . وقد وضع هذا النقد باسم إعادة تقويم الهمجية ؛ وهى صفة ينسبها (ڤولتير) — فى إطار نظريته الثقافية — إلى الماضى . يقول (ديديرو) إن الشعر ينشد الأشياء الضخمة الهمجية والوحشية ؛ بل يرى أن الملحمة العظيمة والشعر المسرحى لا يمكنهما أن يزدهرا إلا فى المجتمعات القديمة . لقد أصبح الشعر (وهو الاصطلاح الذى يوازى ما نسميه اليوم بالفن) يتعارض تعارضا جذريا مع الحداثة (بمفهومها فى علم الاجتماع) .

وإذا بحثنا فى الظروف الاجتماعية التى أدت إلى نشأة هذا المفهوم الجديد للشعر ، فينبغى أن نذكر أن جماليات العبقرية فى فرنسا — على الأقل فى القرن الثامن عشر — لم تكن هى السائدة على الإطلاق ؛ بل إننا لا نجد — حتى فى كتابات (ديديرو) و (ميرسييه) Mercier — إلا إشارات متفرقة إليها ، غالبا ما تختلط بغيرها من المفهومات (مثل المفهوم التعليمى) . وتعد جماليات العبقرية — التى تفصل الفن عن العقلانية والتفكير الأخلاقى السائد — موازية للنقد الذى وجهه (روسو) إلى الحضارة . وهكذا فإن جماليات العبقرية جزء من النقد الذاتى للتنوير ؛ وهى مع اطراد التطور العلمى والتقنى يزداد إفصاحها عن تناقضاتها الداخلية . ولما كان الموضوع البرجوازى الذى يزعم لنفسه استقلالاً ذاتياً ، وهو فى الوقت نفسه ثمرة للتحديث ، يعارض المجتمع بوصفه شيئاً غريباً عليه ، فإن النقد الذى كان يشغل نفسه حتى الآن بالرواسب التقليدية ، مثل نظم العقيدة الدجماطيقية ، يستطيع أن يتحول إلى معارضة التحديث نفسه . والنظرة التى يدافع عنها (روسو) فى مقال عن الظلم تقول : إن التقدم التاريخى هو فى الوقت نفسه عملية نكوص ؛ فالتقدم التقنى والعلمى يصاحبه نكوص فى العلاقات الإنسانية . وإعادة تقويم الطبيعة (وإذا شئنا مزيداً من الدقة قلنا : العودة إلى حالة من حالات الحضارة الأولى التى تتجاهل المنافسة) هى الاستجابة النظرية لتجربة المعاناة نتيجة لفقدان الأنماط التقليدية للسلوك . ويقول (روسو) إن الطبيعة « حالة » تسمح بانتقاد الحضارة . ولذلك لم يكن يعتقد فى يوم ما بإمكان العودة إلى الطبيعة . صحيح أن جماليات العبقرية ترجع إلى النقد الذى وجهه (روسو) إلى الحضارة ، ولكن (روسو) لم يكن راضيا عن ثمارها ؛ فهى تحاول « إدراج » الطبيعة فى المجتمع — أيا كان ذلك المجتمع . ولن يكون هذا ممكنا إلا إذا أضفينا مكانة استثنائية على موضوع تلك

التجربة « الطبيعية » . وإذن فجماليات العبقرية كان عليها أن تدفع ثمنا باهظاً للنقد الأساسى الذى وجهته إلى التحديث ؛ أى أنها حين أقامت نقدها للاغتراب على فكرة الفرد العظيم كانت تتخلى عن أحد مقومات التنوير ، ألا وهو مبدأ العموم والشمول . وانبهارها بالهمجية يجعلها تخاطر بالتسليم بشرعية العمل اللاإنسانى .

٥ ــ بعض الموازنات بين المذهب الكلاسيكى وجماليات الاستقلال

الواضح أن جماليات العبقرية ، فى الصورة التى نشأت عليها فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، تتضمن عناصر مهمة ، أتاحت لجماليات الاستقلال التى وضعها موريتز وكانط وشيلر أن تتقبلها . ومع ذلك فلم تشهد فرنسا فيما بين عامى ١٧٨٠ و ١٨١٥ أى صياغة متماسكة للجماليات المثالية . وإزاء النجاح السريع الذى أحرزته جماليات الاستقلال (إذ إنها سادت جميع مناقشات علم الجمال منذ بداية القرن التاسع عشر) ، أعتقد أننا نحتاج إلى ما يفسر لنا كيف اختلف تطورها فى فرنسا ، لاسيما أن مفهوم الاستقلال قد لاقى القبول هناك فيما بعد .

إن جماليات الاستقلال ــ شأنها شأن جماليات العبقرية ــ تضع الفنان فى موقف المنتج فى مواجهة المجتمع . أما عن التجارب المؤدية إلى ذلك فينبغى أن نذكر أن فرنسا قبل الثورة كانت تفتقر إليها ؛ إذ إنه على الرغم من التناقضات الاجتماعية الشديدة ، كان فلاسفة التنوير يرون أنهم يسهمون فى عملية التقدم الاجتماعى ، ومن ثم لم يكونوا بحاجة إلى تطويع نموذج للتعارض الجذرى بين الفنان والمجتمع وتطويره ؛ وهو النموذج الذى كان يكمن فى جماليات العبقرية . ويعد (روسو) استثناء من هذه القاعدة ؛ لأنه مر بتجارب مريرة فى طفولته ، أكسبته حساسية خاصة للتشويه الذى يحدثه مجتمع المنافسة فى العلاقات الإنسانية . وقد كان رد الفعل هو التعارض الحاد فى نظره بين الفرد والمجتمع .

أما غياب أى مفهوم لاستقلال الفن فى فرنسا فى آخر القرن الثامن عشر فيرجع ــ دون شك ــ إلى هيمنة المذهب الكلاسيكى . ولم يكن ذلك المذهب موضع مناقشة من أى أحد ، حتى من فلاسفة التنوير أنفسهم . وآية ذلك أن الأنواع الأدبية التى كان الفلاسفة يفضلونها على سواها ، والتى يمكن تسميتها بالأنواع العاملة ، لم تتأثر إطلاقاً بالقواعد الكلاسيكية . أما فصل الشعر عن النثر فقد ساعد على تفادى الصراع . أضف إلى هذا الأهمية التى كان الجميع يولونها للأدب الفرنسى الكلاسيكى ؛ وهو الأدب الذى كان يشهد بصحة المذهب الكلاسيكى فى نظر الكثيرين ، حتى إن (شيلر) و (جوته) ــ اللذين كانا يتمتعان بقدر كبير من الثقة بالنفس ــ لم يكونا يتصوران أن يتطور الأدب الألمانى الوطنى إلا فى إطار الكلاسيكية الفرنسية . وهذا يدفعنا إلى التساؤل عما إذا كان المذهب الكلاسيكى وفكرة الاستقلال ــ بوصفهما مظهراً من مظاهر المؤسسة الفنية (الشعرية) فى المجتمع البرجوازى ــ يمثلان قوتين متناظرتين فى تأثيرهما . فإذا استطعنا إثبات ذلك ، استطعنا كذلك إدراك سبب غياب فكرة استقلال الفن من علم الجمال فى فرنسا .

ولكننا لن نحاول رصد أوجه التناظر بين المذهب الكلاسيكى وفكرة الاستقلال ، بل نحاول فحسب أن نبين التماثل بين وظيفتيهما . وفى هذا الصدد يمكن أن نرى مبدأً ما فى الفصل بين الفن وممارسة الحياة ؛ وهو مبدأ صاغه المفكرون صياغة نظرية فى علم الجمال المثالى (استقلال أحد المجالات الجمالية التى تتعارض مع مجالات العقل النظرى والعملى معاً ــ على نحو ما نجد فى تفكير كانط) ، واكتسب مكانة القاعدة للإنتاج الجمالى (produktion-sästhetische Anweisung) فى افتراض المثالية . وقد أصبح المفكرون يفسرون الاستقلال منذ بداية القرن التاسع عشر فى ألمانيا ــ فى إطار نظريات علم الجمال الشائعة ــ بوصفه قاعدة من قواعد الإنتاج الجمالى ؛ وفى هذا ما يثبت صحة ما ذكرناه . وإذن فعلى الرغم من شتى الفروق والاختلافات بين جماليات الاستقلال والمذهب الكلاسيكى ، فإنهما يؤديان الوظيفة نفسها ، ألا وهى فصل العمل الفنى ــ بوصفه جزءاً من العالم المثالى ــ عن الواقع .

وحتى بالنسبة للعلاقة بين الفن والأخلاق ، يمكننا أن نقرر أن النظريتين تتساويان وظيفياً . وقد يبدو هذا غريباً ؛ لأن المعايير الأخلاقية تؤدى وظيفة المعايير الجمالية فى إطار المذهب الكلاسيكى ، فى حين يفصل علم الجمال المثالى مجال الجمال عن مجال الأخلاق . ولكن هذا التفكير يتجاهل أن استقلال أحد المجالات الجمالية يرتبط فى معظم الأحوال بإخضاع العمل الفنى للمعايير الأخلاقية . ويصدق هذا بصفة خاصة على نظريات علم الجمال الشائعة ، التى تحدد ــ إلى درجة بعيدة ــ مفهوم الفن لدى الطبقة البرجوازية المثقفة فى ألمانيا .

أما أن مفهومات استقلال الفن أصبحت سائدة فى المدى الطويل حتى فى فرنسا فربما كان ذلك راجعاً إلى الأسباب التالية :

لا يستطيع المرء ، فى إطار المذهب الكلاسيكى أن يتخيل أى تطور جمالى ؛ لأنه لما كان المذهب يربط بين الخصائص الجمالية وتطبيق القواعد ، بل ويفترض نماذج للكمال الجمالى لا يمكن تحقيقها ، فإن أى هجوم على المادة الجمالية سوف يعد هجوماً على المذهب نفسه . وهذا هو ما حدث فى عصر الدراما الرومنتيكية فى فرنسا ؛ إذ إن تشكيك (فُكتور هوجو) فى بعض قواعد المذهب ــ وإن حدث ذلك على استحياء ــ كان يبدو ثورة أدبية موجهة لا إلى خصومه فحسب ، بل إليه هو أيضاً ! ولكن (هوجو) لم يجرؤ حتى على الدعوة إلى استخدام النثر فى الدراما ! وهكذا أصبحت الرومانسية حركة معارضة للكلاسيكية فى فرنسا ، ولكنها كانت معارضة وهمية (لم يشهد مثلها تاريخ الأدب الألمانى مثلاً) ؛ ذلك لأن الجماليات المثالية كانت أساس كل من الحركتين .

إن تفوق الجماليات المثالية فى مواجهة المذهب الكلاسيكى ــ وهى الجماليات التى جعلت منه الإطار المعيارى للمؤسسة الأدبية فى المجتمع البرجوازى ــ يتجلى فى أن كثيرا من الحركات التى يختلف بعضها عن بعض يستند إلى تلك الجماليات . ولنضرب مثلاً (بفكتور كوزان) Victor Cousin ــ وهو من أهم دعاة الجماليات المثالية فى فرنسا ــ ومن ندين له بصياغة العبارة الشهيرة « الفن من أجل الفن » . إنه يؤكد استقلال الفن ، فى حين أنه يتمسك فى الوقت نفسه بتأثيره الأخلاقى ؛ فهو الذى يقول إنه إذا كان الكمال الخلقى من ثمار الفن ، فكيف يسعى الفن إليه ؟

(si l'art produit le perfectionnement moral, il ne cherche pas)

وفي حين يفسر (كوزان) مفهوم استقلال الفن بأنه توافق بين الفن والأخلاقيات السائدة ، نجد أن (تيوفيل جوتييه) Théophile Gautier يجعل فكرة الاستقلال مبدأ راديكالياً حقا ، بمهاجمته أخلاقيات الجنس السائدة في عصره (في مدموازيل موبان) .

ولنلخص ما سبق على النحو التالي :

لا يمكن أن تتحكم في المؤسسة الفنية أو الأدبية في المدى الطويل إلا جماليات تقدم تعريفاً متناقضاً للعلاقة بين الفن والأخلاق . وتشغل هذه المؤسسة الأدبية في المجتمع البرجوازي مستوى يوحي بأن تناقضاتها قد حلت في الظاهر ؛ أي أنها توفق بين الأخلاق والحرية ، وبين العَمْدِ والتلقائية ، وبين العقلانية ونقيضها . وقد يكون من المناسب أن نناقش من هذا المنظور ثلاث قضايا رئيسية من قضايا علم الجمال المثالي ؛ ألا وهي قضايا الإنتاج والاستقبال والعمل الفني نفسه ، أي بعبارة أخرى ، قضية الفنان بوصفه عبقرية ، وقضية الاستقبال بوصفه جهداً في التأمل ، وقضية العمل الفني بوصفه كلا عضوياً . ولست أعتزم أن أقدم هنا نقداً جدليا لهذه القضايا ؛ فكل ما أريده هو مناقشة العلاقة بين هذا المفهوم والحداثة .

٦ ــ التماثل الوظيفي بين المؤسسة الأدبية والمؤسسات الدينية

سبق لنا أن أوضحنا أن فكرة العبقرية ثمرة لعملية التحديث ، (أي أنها نشأت استجابة لهذه العملية) ، كما أنها في الوقت نفسه مناهضة لها (إذ إنها ترى في الملكات وأنماط السلوك غير العقلانية ، وفي الخيال والتلقائية ، قيماً إيجابية) . ويبدو أن الفكرتين الأخريين تخضعان للتناقض نفسه ؛ فالاستغراق في العمل الفني لتأمله هو نمط سلوكي يفتقر إلى المعايير العقلانية اللازمة لنجاحه وحساب درجة كفاءته . ومثل هذا النوع من « الاستقبال الحار » أقرب إلى بعض صور اعتناق العقائد الدينية منه إلى المنهج العقلاني الحديث . وربما كان لدينا منهج فني للتأمل ، ولكنه ليس منهجاً يتيح لنا أن نتيقن من صحته أو نجاحه . فعلى الرغم من أن المستقبل « المتحمس » يمكنه أن يركز على كل جزء من أجزاء العمل ، فإنه لا يخطو خطوات منتظمة بقصد الإلمام بجميع الأجزاء في خصوصيتها ، ولكنه ــ على النقيض من ذلك ــ يهدف إلى « الذوبان » في العمل الفني . وإذا كانت العمليات العقلانية لاكتساب شيء ما تفترض وتؤكد مسبقاً وجود مسافة بين الذات والموضوع (أي بين القارئ أو المتذوق والعمل الفني) فإن التأمل يكاد يلغيها .

ونستطيع أن ندرك من دراستنا للصور الأولى لجماليات الاستقلال (خصوصاً كتابات كارل فيليب موريتز) Karl Philipp Moritz ، أن بها استجابة للتجارب التي تضرب بجذورها في عملية التحديث . إن وضع مجالات مختلفة من مجالات النشاط البشري في إطار العقلانية ، وحرمان التجربة الصادقة من فرصة التعبير عن نفسها ، يؤديان إلى نشوء أنماط أخرى من السلوك ؛ وذلك لأن العقائد الدينية تفقد مصداقيتها على نحو مطرد .

ويتعارض مفهوم العمل الفني بوصفه كلا عضوياً ــ شأنه في ذلك شأن فكرة العبقرية وفكرة التأمل ــ مع مبدأ العقل الصوري principle of formal reason ؛ إذ إن الآلة هي أعظم ما أنتجه التخطيط العقلاني ؛ وهي ــ لا الكائن العضوي ــ أكثر ثماره تقدماً ؛ فالإنسان لا يستطيع أن يخلق كائنات عضوية. ومن ثم فإن النظر إلى العمل الفني بوصفه كائناً عضوياً ، أو كلا عضوياً ، معناه فصل هذا العمل عن مجال الإنتاج البشري العادي ، وإضفاء منزلة « شبه طبيعية » عليه . وهنا نرى الارتباط بين مبدأ « عضوية » العمل ومبدأ العبقرية ؛ فالعبقرية وحدها هي القادرة على خلق أشياء تختلف اختلافاً كاملاً عن ثمار النشاط البشري القائم على التخطيط العقلاني . ومن ثم يمكننا أن نرى في مفهوم العمل الفني بوصفه « كلا عضوياً » (إلى جانب الفكرتين السابق ذكرهما) رد فعل للزيادة المطردة في أهمية أنماط السلوك العقلانية . ولما كان العقل الصوري لا يأخذ في الحسبان المعايير الخلقية ، وإزاء التزعزع المتزايد في صحة العقائد الدينية ، فقد نشأت الحاجة إلى مجال « من الأشياء » ، يتيح للإنسان أن يعيش في عالم له معنى . ويقول (ڤيبر) « إن الفن يقدم مجالاً من القيم والوظائف المستقلة بوصفه سبيلاً للخلاص الدنيوي من الحياة اليومية ، بل من الضغوط المتزايدة للعقلانية النظرية والعملية » .

وتنتهي بنا هذه التأملات إلى أن المؤسسة الفنية (أو الأدبية) في المجتمع البرجوازي الذي بلغ مرحلة النمو الكامل تقوم بوظيفة مساوية لوظيفة المؤسسة الدينية . فبدلاً من الفصل بين الدنيا والعالم الآخر ، نرى نوعاً من الفصل بين الفن والحياة اليومية . وعلى أساس هذا التعارض يتحرر الشكل الجمالي من الالتزام بأهداف معينة ، ويعد شيئاً ذا قيمة مستقلة في ذاته . صحيح أن الأعمال الفنية لا تتمتع بالمنزلة نفسها التي تتمتع بها النصوص الدينية ، ولكن الناس لايتلقونها تَلَقِّيَهُم لسائر ثمار النشاط البشري ، بل إن هذه الأعمال ــ كما رأينا ــ تكتسي صفة الأصالة المطلقة بوصفها من ثمار العبقرية . كما أن الخصيصة « شبه الربانية » التي تتميز بها الأعمال الفنية ، تتطلب لونا من التذوق يوازي التأمل الديني . ومفهوم « هالة القداسة » الذي أتى به (والتر بنيامين) Walter Benjamin يهدف إلى إيضاح هذا التوازي ، مثل النقد الذي وجهه (أدورنو) للفن والدين . ومثلما كان الدين في العصور الغابرة يهيء ملاذاً تحتمي به الطبقات المُنَعَّمة ، أصبح الفن في أيامنا هذه يقدم مثل هذا الملاذ . وبعيداً عن الحياة اليومية القائمة على التنظيم العقلاني ، ينشأ لون من الذاتية تنحصر إشكاليته ــ كما أوضح (هربرت ماركوزه) Herbert Marcuse في الفصل بين الفن والحياة اليومية .

ولكننا ينبغي أن نذكر أن التوازي في الوظيفة لا يتطلب التماثل في أداة التحقيق ؛ وبعبارة أخرى ، ينبغي ألا نستخلص من فكرة التوازي في الوظيفة بين المؤسستين أن الفن في المجتمع البرجوازي « ليس إلا » بديلا للدين . ومكمن الخطأ هو أن هذا التصور يقتضينا أن نتصور أن المؤسسة تتحكم تحكماً كاملاً في الأعمال الفنية ــ وليس هذا صحيحاً ؛ فالفن في المجتمع البرجوازي يقوم على التوتر بين المؤسسة وكل عمل فني على حدة .

مــن كــتــاب

«التفسير، والتفكيك، والأيديولوجية»*

كريستوفر بطلر**

ترجمة وتقديم: نهاد صليحة

يعمل كريستوفر بطلر أستاذاً للأدب الإنجليزى بجامعة أكسفورد . وقد نشر الكتاب الذى نتعرض له اليوم فى عام ١٩٨٤ ، ويدور حول مشكلة تفسير النصوص الأدبية .

والهدف الأساسى فى هذا الكتاب هو شرح المناهج المختلفة الحديثة فى تفسير النصوص الأدبية ، من « بنيوية » إلى « تفكيكية » إلى « ماركسية » إلى « إنسانية ــ ليبرالية » . والفكرة الأساسية التى يدور حولها الكتاب هى نسبية التفسير وارتباطه بأيديولوجية المفسر ، التى تحدد رؤية العالم ، وتحدد أطر الدلالة التى يقرأ المفسر فى ضوئها النص ويفهمه . كذلك يوضح المؤلف أن المفسر حين ينقل تفسيره إلى القراء فإنه يهدف بذلك ــ بصورة واعية أو لاواعية ــ إلى نقل وجهة نظره الأيديولوجية ، وتدعيم رؤيته للعالم ــ وعلى هذا فكل تفسير له هدف برجماطيقى فى نهاية الأمر .

ويقسم بطلر النص الأدبى إلى ثلاث مناطق : (١) الموضوع والأفكار المترابطة داخل النص ؛ (٢) السياق أو الموقف الخيالى الذى يطرحه المؤلف داخل النص لانتظام الموضوع والأفكار بحيث تكتسب معناها ودلالاتها ؛ ويكون هذا الموقف أو السياق بمثابة الإطار المرجعى الأول لإيجاد الدلالة (وهو ما يسميه (بالنص المصاحب) : co- text) ؛ (٣) ثم السياق التاريخى الحقيقى للنص (الذى يسميه : context) ــ أى الحقبة التاريخية التى يصورها النص على نحو ما نعرفها من خلال قراءتنا للتاريخ بعيداً عن النص . وهذا السياق التاريخى هو الإطار المرجعى الثانى لإيجاد الدلالة وتحديد المعانى .

ويفرق بطلر فى التفسير بين ركنين : (١) أطر الافتراضات والأفكار التى تشكل رؤية القارىء للعالم ، والتى يفهم من خلالها النص ؛ وهو ما يسميه بخلفية المعلومات الأساسية ('Frame'or 'Backgrourd of Information') ؛ (٢) استخدام هذه المعلومات الأساسية استخداماً واعياً ؛ وهو ما يسميه بمشروع الفهم والتفسير (schemata) . ومعنى هذا أنه يفرق بين إطار التفسير اللاواعى ، وخطة التفسير الواعية .

ويؤكد المؤلف أن جميع النصوص الأدبية تكتسب معانيها ودلالاتها فى إطار علاقة متبادلة مع أطر التفسير المختلفة وخططه لدى القراء والمفسرين المختلفين . وهو يصف أطر التفسير وخططه بأنها النظائر العقلية والنفسية العلوية للنظم الإشارية الاجتماعية ، أو نظم المعانى والدلالات فى ثقافة معينة . ويؤكد بطلر ، من موقفه الفكرى الذى يصفه بأنه ليبرالى ــ راديكالى ، أن أطر التفسير وخططه بعامة (فى ضوء نظرية التفسير التى تقوم على مبدأ محاكاة الواقع ، وتفترض أن اللغة نظام من الرموز قادر على تصوير الواقع تصويرا مرضياً) تعكس فى جوهرها الأنماط نفسها فى فهم الأفكار والتجارب وربطها بعضها ببعض ؛ وأن أنماط الفهم والربط هذه مبنية فى ذاكرة الإنسان اللغوية . والنص الأدبى عادة ما يحاول أن يثير من خلال الموقف الذى يعرضه إطار الفرضيات الذى يجب أن يستخدمه القارىء فى تفسيره وقد يحدث أن يثير النص إطاراً معيناً من الفرضيات ، ثم يبدأ فى

* تشتمل الدراسة المترجمة على ثلاثة فصول من كتاب : **Interpretation, Deconstruction and Ideology** , Clarinton Press. Oxford 1984 PP. 94-120.

وسوف تأتى عناوين الفصول فى مواضعها من الترجمة

** كريستوفر بطلر Christopher Butler

هدمها ليحل محلها إطاراً آخر . وعلى أية حال ، فإن قراءة أى نص تتضمن مواجهة بين صورة العالم لدى القارىء ، وصورة العالم كما يصورها النص . والقارىء عادة ما يبدأ بفرضية أن النص يصور العالم كما يعرفه ؛ وقد يؤكد له النص هذه الفرضية وقد يخالفها . وإلى جانب الجدلية التى يثيرها التقابل بين صورة العالم لدى القارىء وصورة العالم كما يطرحها النص ، والتى تتدخل فى التفسير ، يلفت بطلر نظرنا إلى جدلية أخرى مهمة فى تفسير النصوص الأدبية ؛ وهى الجدلية الثائرة بين الحقيقة التاريخية التى نفترض أن النص يصورها ، والتقاليد اللغوية الأدبية المتوارثة ، التى تتدخل فى طريقة صياغة هذه الحقيقة وتصويرها ، والتى قد تغيرها أو تزيفها أو تشوهها . ويتأثر تفسير المفسر للنص برؤ يته لدور هذه التقاليد فى تصوير الحقيقة فى النص .

ويتعرض بطلر لتفسير الصورة الفنية والاستعارة الشعرية فى النصوص الأدبية ، ليؤكد سيادة مبدأ النسبية نفسه ، وارتباط التفسير بعدد من الفرضيات والمعايير السائدة فى جماعة ما . ومعنى هذا أن التفسير يعتمد على أطر الدلالة السائدة فى مجتمع ما ، فى عصر ما ، ويرتبط ــ من ثم ــ بأيديولوجية هذا المجتمع ويخاطبها . فالمفسر يختار من الصورة أو الاستعارة بعض العناصر ليربطها بالواقع ، بحيث يجد لها معنى ودلالة ؛ وقد يتجاهل عناصر أخرى تصبح ذات أهمية فى عصر لاحق ، أو كانت ذات أهمية فى عصر سابق .

ويرصد بطلر ظاهرة عامة فى معظم مناهج النقد الحديثة (وبخاصة فى المنهج التفكيكى الذى أرسى دعائمه الفيلسوف الفرنسى جاك دريدا) ، وهى ظاهرة تناول اللغة بقدر كبير من التشكك بوصفها أبعد ما تكون عن التعبير الموضوعى الشفاف . فاللغة بجميع أنواعها ، حتى لغة التنظير والنقد والفلسفة ، هى لغة استعارية ، تهدف إلى إحداث تأثير أو تكوين صورة ، بدلاً من نقل الواقع أو الأفكار نقلاً موضوعيًا . ولهذا فإن جانباً كبيراً من النشاط النقدى الحديث يتمثل فى التشكك فى المعانى المباشرة للغة ، وفى البحث عن الدلالات التأثيرية الأيديولوجية لها . وينسحب هذا التشكك أيضاً على التفسير النصى نفسه . فالتفسير فى الحقيقة لا يقدم تقريراً موضوعيًا عن واقع موضوعى ، بل استعارة تعبر عن رؤ ية معينة للعالم ولطبيعة الأشياء .

ويمثل هذا التيار التشككى ردة على التيار النقدى البنيوى الذى قام على تأكيد تناسق بنية النص الأدبى وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير ، ولا تتأثر بأى شىء خارجها . إن تيار (ما بعد البنيوية) (Post - Structuralism) ــ الذى يمثل (الردة) ــ يقوم على التشكك فى العلامة اللغوية نفسها ، وفى منطق انتظامها وقوانينه ، ويقول بأن النص الأدبى لا يمثل « بنية » لغوية متسقة منطقياً ، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها ، بل يمثل (تركيبة) لغوية تعارض نفسها من الداخل ، وتعج بالكسور والشروخ والفجوات ، على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها .

ويفرق بطلر بين تحليل النص الأدبى تحليلاً شكلياً ، أى بوصفه بناء لغوياً يقوم على التكرار والتنويع والتقاطع ، وبين الجهد المبذول فى فهم هذا البناء وتفسير دلالاته و « حقيقته السيكولوجية » . ويؤكد بطلر أن الأطر المعرفية والأيديولوجية تتدخل إلى حد كبير فى اختيار الأبنية اللغوية وفى تفسير دلالاتها . وينتهى بطلر من ذلك إلى تعريف الأبنية اللغوية فى النص الأدبى ــ التى يطلق عليها اسم الأنظمة الشفرية (codes) ــ بأنها حقل دلالى (semantic field) يكتسب تفسيراً اجتماعياً أو عقائدياً وفق النظم الحضارية السائدة فى المجتمع ، أو وفق رؤ ية المؤلف أو القارىء للعالم .

إننا نفترض أن المواقف التى تصورها النصوص الأدبية ترتبط بدائرة معارفنا عن العالم ، وبالأساليب التى نستخدمها فى فهم هذا العالم وتفسيره والتعامل معه . ونحن ندرك أيضاً أن كل نص يركز على بعض الأنماط والنظم الحضارية دون غيرها ــ تلك النظم والأنماط التى تمثل القيم المعيارية فى هذه النصوص . ومعنى هذا أن القارىء يفترض أن النص يحاكى العالم بصورة ما ، ويختار أحد نواحى التجربة الإنسانية ويركز عليها دون غيرها . ولكن علاقة النص بالعالم الخارجى ، أو بالإطار العقائدى أو الحضارى السائد خارجه ، ليست بهذه البساطة ، أى ليست عملية تصوير تعتمد على المحاكاة البسيطة ؛ إذ إن النص عادة ما يخفى حقيقته عنا بما هو نص أدبى خيالى مصطنع ، يخضع لمجموعة من التقاليد والقواعد المفتعلة ، ويقدم إلينا نفسه بوصفه واقعاً يصل إلينا عبر حاجز شفاف . ويرى بعض النقاد أننا فى محاولة فهم نص ما وتفسيره لا نحيله إلى إطار مرجعى خارجه هو العالم الخارجى أو التاريخ ، بل نحيله إلى عناصر التركيبة اللغوية (التى تمثل النص فى مجموعه) التى تحدد مجموعة علاقاتها المتشابكة معنى كل عنصر ، والمعنى الكلى للنص . وهذا معناه أن التركيبة اللغوية فى نظر هؤلاء النقاد هى إطار الدلالة الوحيد فى النص . ولكن بطلر يرفض فكرة استقلال اللغة تماماً داخل العمل الفنى عن اللغة المستخدمة خارجه ، ومن ثم فكرة أن العمل الفنى له معنى مطلق وثابت ، ينبع من داخله ، دون أن يتأثر بأية عوامل خارجية . وهو كذلك يؤكد أن العلاقات اللغوية المتشابكة داخل القصيدة مثلاً ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقيم الفكرية والتقاليد التى تسود المجتمع فى حقبة ما . فإذا ربط شاعر مثلاً بين الشجرة والمعبد ــ أى بين الطبيعة والدين ــ فإن هذا الربط لا يعكس تركيبة لغوية داخلية فقط ، بل يشير إلى تركيبة فكرية اجتماعية .

ويرى بطلر أن التفسير الأدبى الذى يتجاهل الدلالات التاريخية والأيديولوجية ، ويحصر نفسه فى دائرة التحليل اللغوى الداخلى فحسب ، يفقد الكثير من أهميته ؛ لأنه يفصل الأدب عن تاريخ الفكر الإنسانى .

وفى مجال قياس صدق الصورة التى يقدمها العمل الفنى للعالم ، يشير بطلر إلى أن بعض المفسرين يحاولون قياس درجة الصدق عن طريق مقارنة العمل الفنى مقارنة تفصيلية ودقيقة بالحقيقة التاريخية ، فى حين يلجأ بعض المفسرين إلى تأكيد صدق النص أو زيفه ، انطلاقاً من موقف أيديولوجى مسبق ، يتم طرحه بصورة تعسفية ، ويفترضون صحته مقدماً ، واتفاق القارىء معهم فيه ، دون محاولة إقامة الحجة والدليل على صحة هذا الموقف ــ سواء كان ليبراليا ــ إنسانيا ، يتبع منهج التفسير الأخلاقى ، أو اشتراكيا ــ ماركسيا ، يتبع منهج التحليل الاجتماعى أو التاريخى . ومعنى هذا أن الناقد المفسر فى

هذه الحالة يقدم وجهة نظره وتفسيره إلى القارىء من منطلق أنه من أهل الرأى والثقة ، الذين لا ينبغى أن يتشكك القارىء فى صحة آرائهم . ويضيف بطلر أن القارىء يحق له عند قراءة مثل هذه التفسيرات أن يتساءل : ترى هل هناك حجج ودلائل موضوعية تبرر وجهة نظر المفسر ، سواء مدح الموقف الأخلاقى الذى يراه فى نص ما (كما يفعل الناقد الليبرالى ف. ر. ليفيز بالنسبة لأعمال د. هـ. لورانس مثلا) ، أو انتقد الأيديولوجية البرجوازية التى يضمنها المؤلف نصه (كما يفعل الناقد الفرنسى رولان بارت فى تناوله لبلزاك على سبيل المثال) ؟ إن القارىء عندما يقبل مثل هذه التفسيرات التى تنبع من مواقف فكرية يطرحها المفسر منذ البداية ضمنا دون تبرير ، فإنه لا يقبل تفسيرا معينا للنص فحسب ، بل يستوعب أيضا موقف المفسر الفكرى أو الأيديولوجى من النص ومن العالم . وربما كان هذا هو السبب فى نشأة المدرسة التفكيكية ، التى تقوم على التشكك فى طبيعة التفسير وصدقه ، وتحاول أن تثبت أن كل تفسير يمكن نقضه من داخله ، بكشف أوجه التناقض فيه ، وذلك بفحصه وتحليله من منظور أيديولوجى مخالف ؛ وكذلك يمكن نقضه من داخل النص الأدبى نفسه ، بتقديم تفسير معارض له .

ويعترف بطلر فى كتابه ضمنا بأن تفضيله للمنهج التفكيكى يرجع إلى أن هذا المنهج يقوم على مبدأ يتفق وموقفه الفكرى الليبرالى ـ الراديكالى ؛ وهو مبدأ المناظرة والمناقشة الحرة غير المقيدة ، التى لا تفترض مسبقا نتيجة نهائية ، والتى تعترف بأن كل وجهة نظر فى المناقشة تنبع من إطار عقائدى ، وتمثل رؤية معينة للعالم . وبرغم تعاطف بطلر الضمنى مع بعض تطبيقات المنهج الماركسى فى النقد ، لاسيما أن هذا المنهج قد أفاد إلى حد كبير من أساليب التفكيكية ، وبرغم اعترافه بأن النقد الاجتماعى للأدب ، الذى نشأ من المنهج الماركسى ، قد قدم خدمات مهمة للنقد الأدبى ، ربما كان أهمها إبراز دور الأيديولوجية فى الإبداع والتفسير ، وفى هدم أسطورة التفسير الموضوعى (البرىء من الأيديولوجية) التى روجت لها الدوائر الأكاديمية زمنا طويلا ـ إلا أنه يعترض على افتراض الناقد الماركسى صدْقَ نظريته فى تفسير التاريخ والحقائق الاجتماعية صدقا لا يدع مجالا للشك أو الجدل . وهذا معناه أن بطلر يميل إلى رأى جاك دريدا فى أن مفهوم الناقد للحقيقة الاجتماعية إنما هو ضرب من ضروب التفسير الذى يخضع بدوره لأيديولوجية المفسر . وهكذا يطبق بطلر منهج النقد التفكيكى على التفسير الماركسى للأدب ، ويرصد الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فيه . وفيما يلى سنقدم إلى القارىء العربى ثلاثة فصول من هذا الكتاب الجديد ؛ ونأمل أن نقدمه إليه فى ترجمة كاملة فى المستقبل القريب .

من كتاب : التفسير ، والتفكيك ، والأيديولوجية

١ -الأيديولوجية والمعارضة: Ideology and Opposition

علينا فى البداية أن نؤكد أنه ليس هناك إطار معرفى واحد يصلح لتفسير جميع النصوص ؛ وذلك لأن النصوص نفسها ، بوصفها أبنية معرفية ، تتصل اتصالا وثيقا بالعالم الخارجى ، إما عن طريق الإحالة المباشرة ، أو عن طريق التشويش المتعمد لهذه الإحالة . كذلك قد يفرز النص أحيانا دلالات لا يستطيع المفسر احتواءها داخل إطاره المعرفى ، وتتطلب إطارا معرفيا آخر . وعلى هذا يمكننا أن نقول إنه ليس هناك معايير عالمية ثابتة لتفسير النصوص وشرح دلالاتها كلها .

على المفسر إذن عند التصدى لتفسير النص أن يختار منهجا محددا من المناهج المطروحة فى قراءة الأعمال الأدبية وتفسيرها . وعادة ما يرتبط أى منهج فى التفسير بمجموعة من النظم والمفاهيم والتقاليد ، التى تمثل فى مجموعها ما يمكن أن نسميه مؤسسة . وعلى هذا ، فإن اختيار منهج التفسير هو أيضا اختيار للسياق الاجتماعى للتفسير . واختيار السياق بدوره يحدد الهدف النهائى الذى يخدمه التفسير[١] . فإذا أخذنا على سبيل المثال السياق الذى يحكم تفسير النصوص الدينية والقانونية وجدنا أن التفسير هنا يتخذ شكل إجراءات عمل محددة ، تخدم أهدافا معينة ، يتم توضيحها بصورة دقيقة للجماعات المختلفة التى تتبع هذه المؤسسات . وعادة لا يسمح مثل هذا السياق بأية شكوك جذرية فى صحة القواعد الأساسية التى تحكم تركيبة هذه المؤسسات[٢] .

ولكن الحال يختلف بالنسبة لتفسير الأعمال الأدبية الذى يتم فى إطار المؤسسة الأكاديمية ، التى تقوم على مبدأ البحث غير المقيد ، والتى تغذى نزعة التشكك وتشجعها . أضف إلى ذلك أن مفسر العمل الأدبى لا تكون لديه فكرة واضحة عن اهتمامات الجمهور الذى يخاطبه ومصالحه ، بل قد يجد أحيانا من الضرورى بادىء ذى بدء أن يحدد جمهوره لتتحقق الفاعلية لتفسيره (كما يحدث مثلا فى حالة المعلم الذى يوجه تلاميذه)[٣] .

وضحنا فيما سبق أن معايير التفسير وقواعده تتحدد وتعمل من خلال هيئات اجتماعية ، تفرض سياقات مختلفة ، وتخدم أغراضا مختلفة . والسؤال الذى أود أن أطرحه الآن هو : إلى أى حد تكتسب هذه المعايير والقواعد طابعا سياسيا وأيديولوجيا ؟ من المسلم به أن أى تفسير نصى لا يخلو من الأيديولوجية حتى ولو تظاهر بالبراءة منها . إننا نتقبل بصورة طبيعية المعايير التى نشترك فيها مع الآخرين ، والتقاليد الأدبية التى نستقيها من التراث الأدبى الذى ننشأ على احترامه ، والمبادىء التربوية التى تشكلنا فى الطفولة (من خلال مناهج التربية التى تطبقها المعاهد العلمية المختلفة) . وهذا التقبل الطبيعى لكل هذه المبادىء والتقاليد والمعايير لا يجعلنا نفطن إلى دلالاتها الأيديولوجية . وعلى هذا ، فمهمتنا الآن هى توضيح الدور الذى تلعبه الأيديولوجية فى تفسير النصوص الأدبية .

وفكرة « الأيديولوجية » نفسها فكرة ليست بسيطة ذات معنى واضح محدد . فهى تستخدم أحيانا فى بعض السياقات استخداما وصفيا محايدا ؛ وفى هذه الحالة تنتفى دلالاتها العقائدية ـ كما يحدث مثلا فى حالة عالم الأنثروبولوجيا عندما يتصدى لوصف « نظام ثقافى »

ما ، موضحا المعتقدات العلمية والدينية ، والروابط الأسرية والأنظمة القانونية ، وغيرها ، التى تحكمه ، وكيفية تفاعل هذه العناصر . ولكن الاستخدام السائد لكلمة « أيديولوجية » يفسر الفكرة فى ارتباطها بفرد داخل مجموعة ، وفى ضوء تأثيرها على هذا الفرد ، أى بوصفها إطاراً عقائديا ، أو رؤية للعالم ، تتحدد من خلالها المبادىء الأخلاقية التى تحكم سلوك الفرد الذى يعتنقها . وأى محاولة لوصف هذا الإطار العقائدى لن تكون رصدا مباشرا وعاما ــ كوصف عالم الأنثروبولوجيا مثلا ــ بل ستهدف بصورة خاصة إلى توضيح وشرح المنطق الذى يحكم ترابط العقائد داخل الإطار (أى ذلك التداخل والتشابك بين العقائد ، الذى يجعل الفرد حريصا على استمرار الإطار العقائدى من حيث هو كل) . وفى الأيديولوجيات الصريحة تحتل فكرة الترابط المنطقى ، والتماسك بين أركان العقيدة ، مكانا بارزا . لهذا مثلا تؤكد العقيدة المسيحية ارتباط اللاهوت بالسلوك ، أى ممارسة العقيدة سلوكا ؛ وكذلك نجد أن الماركسية تربط ربطا واضحا بين العقيدة ونوع معين من التطبيق الاشتراكى . وحتى يكتمل أى وصف للإطار العقائدى ينبغى ألا يغفل رصد مكانة العقيدة فى حياة الجماعة ، وارتباطها بالأمور الحيوية التى تشغل البشر ، كالموت والحياة والعمل والجنس وغيرها ، وكذلك درجة تمسك الفرد بهذه العقيدة ومقاومته للتغيير .

وأنا استخدم كلمة « العقيدة » هنا بدلا من كلمة « الأيديولوجية » عن عمد ؛ وذلك لأن كلمة الأيديولوجية تعنى عادة أكثر من مجرد إطار عقائدى ، بمعنى أنها دائما تتضمن إشارة أو إيحاء ببرنامج عمل ينبع من تصور معين لطبيعة المجتمع الإنسانى . وهكذا ، مثلا ، نجد لينين يعرف « الأيديولوجية المستقلة » للحركة العمالية بأنها « مجموعة المواقف والعقائد التى تمكن العمال بصورة فعالة من إعادة تنظيم المجتمع لخدمة مصالحهم »[٤] .

والأيديولوجية بهذا المعنى (أى بوصفها إطارا عقائديا يتضمن برنامج عمل) هى الفكرة التى رفضها اللبراليون ؛ وهو المعنى الذى جعلهم يستخدمون الكلمة للازدراء والتحقير . ولكن يجب أن نعترف بأن هناك حاجة فعلية للأيديولوجية ، بمعنى المشاركة فى أطر عقائدية تعطى حياتنا معنى وهدفا ، وتجعلنا نحس بالانتماء إلى ثقافة معينة[٥] . ومن المنطقى أن أى عمل أو هدف أو تصور سياسى إنما ينبع من هذا الإطار العقائدى ، ويكتسب قوته وفاعليته من خلاله . وفى هذا الصدد تؤكد مدرسة فرانكفورت ، وتسوق على ذلك الحجج والدلائل ، أن أى التزام أيديولوجى يحمل فى طياته ــ سرا أو جهارا ــ إيمانا بشرعية بعض المؤسسات والممارسات الاجتماعية ، وإيمانا بنظام علاقات القوى التى تضمن لهذه المؤسسات استمرارها . فنجد مثلا « هابرماسه » وغيره يؤكدون أن الأيديولوجية هى صورة للعالم تهدف إلى تثبيت السيطرة أو السلطة ، وإضفاء الشرعية عليها .

ومما سبق يمكننا أن نكون فكرة مبسطة بعض الشىء ، ولكن منطقية ومعقولة ، عن معنى كلمة الأيديولوجية ، بعيدا عن أى ازدراء أو تحقير . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ؛ فقد أدخل مجموعة من المفكرين ، يدين معظمهم بالماركسية ، عنصرا جديدا إلى هذا المفهوم ، وهو موقف الأفراد تجاه العقائد الأيديولوجية ، وإمكانية انتقاد هذا الموقف[٦] . فأحيانا يكون موقف الأفراد من العقائد موقفا مضلِّلاً ، ينطوى على « وعى زائف » . فالعقائد الأيديولوجية ــ كما يقول « جويس » ــ قد تكون غير مقنعة معرفيا (فالآلهة غير موجودة فى الحقيقة ؛ وكذلك قد تعتقد فئة صغيرة ضلالا بأن مصالحها هى مصالح المجموعة كلها)[٧] . كذلك قد تعمل العقائد الأيديولوجية لتثبيت أوضاع غير مقبولة (كأن تسبغ الشرعية مثلا على قهر مجموعة قهرا ظالما لمجموعة أخرى) ، أو قد يعتنقها بعض الناس بدوافع سيئة أو غير معلنة ؛ أى أن العقائد الأيديولوجية يمكن أن تنشأ بطريقة خاطئة . فمثلا قد أعتنق آراء تنبع من الطبقة التى أنتمى إليها وتعبر عن مصالحها ، وعلى هذا تكون هذه الآراء خاطئة ؛ لأنها لم تأخذ فى الحسبان مصالح الآخرين[٨] . وفى هذه الحالة تصبح المشكلة هى طبيعة هذه الآراء غير المرغوب فيها ، وعدم صلاحيتها إذا نوقشت من وجهة نظر أخرى ، بدلا من الظروف المسببة التى دفعتنى إلى اعتناقها .

وفيما يلى سوف نركز على هذا التناول النقدى لعلاقة الفرد وإنتاجه الأدبى بعقيدته الأيديولوجية[٩] . ومن المفيد فى هذا السياق أن نذكر أنفسنا فى البداية ببعض الملامح الواضحة ، التى قد تبدو بديهية للبعض ، والتى تميز بعض المواقف الأيديولوجية المعلنة ، مثل الكاثوليكية أو الماركسية أو الليبرالية ــ الديمقراطية . إن هذه الأيديولوجيات تحاول جميعها ــ بدرجات متفاوتة من القهر ــ فرض نفسها على العالم ؛ فهى أيديولوجيات متصارعة . أما الكاثوليكية والماركسية ، فتتمتعان بقدر عجيب من اليقين فى صحة رؤيتها للحقيقة ولمسار التاريخ نحو الثورة أو الخلاص ؛ أى أن كلتا العقيدتين تطرح تفسيرا للوجود يحكمه معنى وهدف محدد ، وتضع أمامنا هدفا محددا ، أى تصورا مثاليا لمجتمع أرضى أو سماوى . كذلك فكلتا العقيدتين تتضمن برنامج عمل ــ بالمعنى الذى شرحناه من قبل ــ وتتضمن تنظيما مرحليا ، تمثل إحدى مراحله الليبرالية الديمقراطية ، وتسوق تبريرا لهذا التنظيم المرحلى وعد الحرية التى سنتمتع بها فى المجتمع الموعود الذى تسعى إليه . والمفارقة هنا تكمن فى أن خطه الحصول على هذه الحرية الموعودة تتطلب درجة كبيرة من الطاعة العمياء للسلطة ، كما تتطلب القضاء التام على الإرادة الذاتية .

وهكذا ، يجب أن ينسجم سلوك الماركسى ويتسق مع قوانين التيار التقدمى الذى يجده فى مجتمعه . أما الكاثوليكى فيجب عليه فى البحث عن الخلاص أن يضع ثقته فى تعاليم كنيسته ، وفى الحقيقة الإلهية كما تصورها . أما من يعتنق الليبرالية فالمفروض عليه أن يعتقد بأن المنافسة الحرة بين البشر فى العقائد والمصالح سوف ينتج عنها فى الأمد البعيد الصالح العام . وهكذا نجد أن الأيديولوجيين قد يخدمون مصالح مختلفة ومتعارضة داخل المجتمع ، ويحققون ذلك عادة من خلال المؤسسات التى تمثلهم وتحافظ على بقائهم ، مثل الكنيسة أو الحزب السياسى أو العملية الديمقراطية . . وهلم جرا .

ومن هذا المنظور يتضح لنا أن مؤسسة الأدب أيضا (التى تشمل إنتاج الأعمال الأدبية وطبعها وتوزيعها ، وكذلك مناقشة الأعمال الأدبية ، التى تشمل بدورها الكتابة والطبع والتوزيع) لا تتمتع باستقلال ذاتى كامل[١٠] ؛ وذلك لأننا قد نستخدم اللغة فى إبداع الأدب ونقده ، لا للتعبير عن الأيديولوجية فحسب ، ولكن لخدمة أهداف هذه الأيديولوجية أيضا . وحقيقة الأمر هى أن جميع الأعمال الأدبية تخدم أهدافا أيديولوجية واضحة أو خفية ، بصورة أو بأخرى .

فالكوميديا الإلهية» لدانتي » مثلا ، أوالفردوس المفقود « لجون ميلتون » ، تخدم أهدافا دينية بصورة مباشرة ، على عكس رواية توم جونز «لفيلدنج» ، أو رواية دافيد كوبر فيلد «لديكنز» ، أو قصيدة الأرض الخراب التي ألفها «ت. س. إليوت» مثلا ــ فكل من هذه الأعمال يخدم أهدافا سياسية بصورة غير مباشرة[11] . وحتى الأعمال الأدبية التي لا ترتبط بصورة واضحة بسلطة نظام عقائدى خارجي ، لا تخلو من دلالة عقائدية ، بمعنى أن هذه الأعمال تطرح تصورا لطبيعة الإنسان ؛ وهذا يدخل في نطاق الأيديولوجية ؛ فالأيديولوجية تتضمن أيضا رؤية للطبيعة والقيم الإنسانية ؛ أى أن الأيديولوجية تقتحم أيضا مجال القيم الأخلاقية ، الذى يميل الكثيرون إلى النظر إليه بوصفه مستقلا وقائما بذاته . ومن ثم ترى أيديولوجية تقول بأن الله قد خلق الإنسان لخدمته ، في حين تحدد أيديولوجية أخرى قيمته في ضوء عمله في المجتمع ؛ وتنظر إليه أيديولوجية ثالثة على أنه مخلوق جُبل على حب التنافس والاعتماد على النفس، في حين تؤكد أخرى أنه جُبل على حب المساواة والإخاء . . وهلم جرا[12] . وخلاصة القول أن الأيديولوجيات تختلف عن التيارات الفكرية العادية في كونها عقائد يقينية لا تسمح بالتشكك . ويؤدى هذا في بعض الأحيان إلى صدام مباشر بين العقائد التي يلتزم بها المفسر والعقائد التي يتضمنها النص الأدبي . وسنطرح الآن مثالا نوضح من خلاله كيف تتدخل بعض الأفكار الأساسية في النقد الأيديولوجي في تفسير النصوص ، مثل فكرة الإحالة إلى ظرف تاريخي معين ، وفكرة الأهداف السياسية ، وفكرة الحرية ، والطبيعة الإنسانية .

عندما نشر ألبير كامى روايته **الطاعون** في يونيو عام ١٩٤٧ أثارت الرواية جدلاً نقديا كبيرا يمثل في معظمه نقداً أيديولوجيا . والجدل النقدى الذى دار حول رواية الطاعون يبين لنا بوضوح كيف تنشأ الصدامات النقدية في تفسير الأدب نتيجة الالتزام الأيديولوجي .

ورواية **الطاعون** تدور حول « د. ريو » ومحاولته التغلب على مرض الطاعون الذى ينتشر في مدينة « وهران » بالجزائر . فالفئران تظهر في المدينة في البداية ، ولكن السلطات تتقاعس عن اتخاذ الإجراءات اللازمة ، فينتشر الطاعون ، وتنعزل المدينة نهائيا عن العالم . ويعانى سكان المدينة ، وعلى رأسهم « د. ريو » (الذى كان قد انفصل حديثا عن زوجته) من إحساسهم بالعزلة أكثر مما يعانون من الطاعون . ويحاول الكثير من السكان أن يتجاهلوا حقيقة الطاعون ، ولكن الأب « بانيلو » يلقى خطبة دينية حول الطاعون ، موضحا أنه عقاب عادل للمدينة (ويعطى بهذه الخطبة تفسيرا أيديولوجيا لاهوتيا لرواية « كامى » من داخلها) . ولكن الأب « بانيلو » يشهد موت طفل صغير متأثراً بالطاعون فتهتز ثقته بعض الشىء ، كما يتضح من خطبته التالية . وبعد ستة شهور تخفت حدة الطاعون (دون أن يتم القضاء عليه تماما) ، وتعود الحياة في المدينة تدريجيا إلى مجراها الطبيعي . وتنتهى الرواية بأن نكتشف أن الدكتور « ريو » نفسه هو مؤلف الكتاب ، وبأنه قد كتبه بصفة وثيقة تشهد على ما تعرضت له مدينته من ظلم وعنف ، وبنبوءة أن الطاعون سيأتى مرة أخرى .

وبالطبع لا يوفى هذا التلخيص الفج الرواية حقها ، ولا يفصح عن التركيب الشديد الذى يميز أسلوب « كامى » في السرد ، خصوصا تأرجحه بين الواقعية الوثائقية والرمزية . ولكن المهم أن النقاد قد فطنوا إلى الجانب الرمزى في الرواية وفسروها بوصفها قصة رمزية تصف حالة فرنسا تحت الاحتلال الألمانى ، وترفع شعار المقاومة (تحت ستار « الإجراءات الصحية » التي ينادى بها « د. ريو ») . ويتفق هذا التفسير مع رأى « كامى » نفسه في الرواية كما عبر عنه في خطاب إلى الناقد الفرنسى « رولان بارت »[13] . فعزلة « وهران » عن العالم تمثل عزلة فرنسا من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ . وقد رصد النقاد سلسلة من التفصيلات الصغيرة المتعددة ، التي تؤكد مشابهة عالم الرواية لفرنسا إبان الحرب ، وتؤكد الإحالة إلى هذا الظرف التاريخى المعين . فمثلا وجد النقاد أن « كامى » قد احتفظ بدور السينما مفتوحة في الرواية على الرغم من الطاعون ، كما احتفظ الألمان بدور السينما مفتوحة إبان الاحتلال . كذلك عزا النقاد غياب العرب الملحوظ في الرواية إلى كونها تصويرا رمزيا لفرنسا وليست تصويرا واقعيا لمدينة جزائرية[14] . وهكذا حول النقاد « وهران » إلى « باريس » ، ونظروا إلى الرواية بوصفها قصة رمزية ، وأصبح من الممكن إذن أن يتناول النقد الموقف السياسى الذى تعبر عنه القصة الرمزية . ومن ثم فقد شن « رينيه ايتيامبل » مثلا هجوما على الرواية (في مجلة العصر الحديث (**Les Temps Modernes**) التي كان سارتر يديرها) ؛ لأنها لم ترهص بأى إصلاحات في الخدمات الطبية ، وأنها أخفقت ــ من ثم ــ في الدعوة إلى الإصلاح السياسى في فرنسا بعد نهاية الحرب . أما « فيليب تودى » فقد دافع عن الكتاب بحرارة بوصفه قصة رمزية ذات دلالة أيديولوجية . وهو يفسر مقاومة « د. ريو » وصديقه « تارو » للطاعون (الذى يشار إليه كثيرا بكلمة « المجرد ») بأنها مقاومة « كامى » نفسه للمنطق المجرد الذى يميز النظرة الماركسية ــ الهيجيلية للتاريخ ، وبأنها تمثل رفضا تاما للنظام الشمولى في أى صوره . ويقول « تودى » :

« إذا ترجمنا الكتاب إلى دلالاته السياسية فسوف نجد فيه دعوة للتسامح والليبرالية ، وحجة قوية تؤيد نظرية « بوبر » في التطبيق الاشتراكى التدريجى ، وتدحض فكرة « لينين » عن ضرورة استخدام الثورة والعنف في سبيل تحقيق التغير الجذرى في تنظيم المجتمع . إن رواية « الطاعون » تكشف عن اعتماد النظم الشمولية على سياسة القتل العشوائى الجماعى في سبيل فرض السيطرة ، وتبين أن هذه النظم لا تنجح في النهاية إلا في مضاعفة كم البؤس البشرى . كذلك تؤكد الرواية أن هناك سبلا أخرى أكثر بساطة وتواضعا لإصلاح المجتمع »[15] .

ومن الواضح أن كلا من « إيتيامبل » و« تودى » حاول أن يستخدم الرواية للتعبير عن آراء سياسية معينة ، ومن ثم فقد استخدمها بوصفها وثيقة تخدم هدفا أيديولوجيا . وأهم من ذلك أن كلا منهما قد عدها مقولة سياسية واعية ، أى محاولة خطابية من نوع معين ، فرضها موقف تاريخى معين ، أى « دعوة » ، كما عدها سؤالاً حول إمكانية الفعل الحر ونوعه في مثل هذا الموقف التاريخى . وهكذا نجد أنهما يمثلان وجهتى النظر الأساسيتين في النقد الأيديولوجى .

ويبدو لى أن هناك طريقة أخرى لتفسير رواية « الطاعون » . وسأحاول أن أعرضها هنا لأن المعنى الذى يطرحه هذا التفسير للرواية يختلف اختلافا كبيرا ، بل يبدو كأنه يتعارض مع التفسير الذى يطرحه التناول السياسى . إن الرواية لا تحاول رصد علاقة البناء الاجتماعى

بالبناء السياسى ، بل تركز على الاهتمامات الأخلاقية للفرد . وهكذا يمكننا أن نقول بأنها رواية تتعرض لمشكلات أخلاقية ليست لها أصداء سياسية واضحة ، مثل مشكلة قدرة الإنسان - ممثلا فى « ريو » وغيره - على مقاومة الشر ، وقدر الحرية المتاح له ، وحدوده ، إذا هو اضطلع بهذه المهمة الأخلاقية . وهذه النظرة إلى الرواية تتفق ورأى « دافيد كوت » الذى يقول : « إن الرواية أو المسرحية بما هى بناء وجنس أدبى تميل إلى تأكيد قيمة الفرد ودحض قيمة المجتمع . لهذا السبب نجد أن أنجح الروايات الملتزمة يقوم أساسا على النقد الاجتماعى لنظام سائد ، بدلا من أن تصور نظاما مثاليا بديلا وتقول فيه قصائد المديح »[١٦] .

وقد يضيف مفسر آخر يعتنق نظرة « كوت » أنه لهذا السبب أيضا نجد « كامى » يدعو إلى الثورة الفردية ، بدلا من الثورة الجماعية التى تتطلب بطبيعتها طرح تصور لمجتمع بديل . وقد أثارت هذه النقطة الكثير من الجدل والنزاع بين « كامى » و « سارتر »[١٧] . وإذا أخذنا بنظرة « كوت » لوجدنا أن معظم التراث الروائى يقوم على تأكيد قيمة الفرد ، وعلى تأكيد أهمية تناولنا لهذا التراث من وجهة نظر الأخلاق . وقد حاول « كامى » نفسه أن يؤكد هذه النظرة فى كتاباته الفلسفية . ولا يخفى على القارىء بطبيعة الحال التشابه الواضح بين موقف « كامى » هذا والموقف السياسى الليبرالى (منذ « ستندال » حتى الآن) . ولكن ليس هنا مجال الخوض فى علاقة السياسة بالأخلاق ؛ فهذا موضوع شائك ، يثير جدلا كثيراً ، وسنعود إليه فيما بعد .

ومن الممكن بطبيعة الحال - باستخدام بعض قواعد التطابق والتماثل - أن نحكم بين التفسيرات السابقة المطروحة ونحدد أيها الأصلح ؛ أى أيها الذى يأخذ فى الحسبان معظم عناصر الرواية ، وطريقة السرد الرمزية ودلالاتها ، ويشرح هذه الدلالات ويربطها بصورة منطقية بعناصر الرواية الأخرى . ولكن ليس هذا هدفنا الآن . لقد كان الهدف من طرح التفسيرات المختلفة لرواية الطاعون هو توضيح فكرة بسيطة ، مؤداها أننا فى التفسيرات المختلفة التى طرحناها نلاحظ عنصرا مشتركاً ، ألا وهو ربط سياق الموقف (والقول) فى النص بموقف تاريخى معين . وحيث إن التفسير - كما ذكرنا من قبل - هو الوسيط بين النص الأدبى والعالم ، فعلى المفسِّر إذن أن يحاول تقريب النص إلى القارىء عن طريق ربطه بالواقع أو محاكاة الواقع . إن كل التفسيرات التى سقناها لرواية الطاعون تعتمد فى النهاية على فكرة التزام الرواية بمحاكاة الواقع ، بحيث تتم مواجهة من خلال المحاكاة بين الواقع الذى تصوره الرواية ، والواقع الخارجى .

وقد أكد « سارتر » فى كتاباته عن الرواية والقصة فى ذلك الوقت الأهمية الشديدة لهذه المواجهة ودلالاتها العميقة . لقد قال « سارتر » إن الأعمال الأدبية تستخدم الأحداث من أجل التواصل بين أفراد المجتمع ، ولخلق مجتمع من القراء يحس الأفراد فيه بالحرية والتواصل . وعلى هذا ، فالكاتب حين يكتب إنما يعبر عن حريته عندما يخاطب حرية الآخرين . ويضيف « سارتر » : « إن الكاتب يختار أن يكشف العالم والبشر للبشر ، حتى يتمكنوا من تحمل مسئوليتهم كاملة أمام العالم والبشر . إننا نفترض أننا جميعاً على علم بالقانون ؛ فهناك نظام وتشريع ، والقانون مكتوب . وعلى هذا ، فرغم أننا أحرار ونستطيع انتهاك القانون إلا أننا نفعل ذلك على مسئوليتنا وبإدراك كامل للعواقب . وقياساً على هذا فإن وظيفة الكاتب أن يفعل كل ما فى وسعه حتى تتحقق المعرفة التامة بالعالم للجميع ، بحيث لا يستطيع أحد بعد ذلك أن ينكر مسئوليته أو يدعى البراءة من المعرفة »[١٨] .

وكلمات « سارتر » هذه التى تؤكد أهمية المسئولية تمثل نظرة بالغة التفاؤل لوظيفة الأدب الأخلاقية . ولكنها - على الرغم من ذلك - ترتكز على قاعدة معرفية ثابتة وهى المعرفة عن طريق البرهان ؛ وهى القاعدة نفسها التى تقوم عليها معظم أنواع « الواقعية » . ونستطيع أن نوضح المغزى الذى يرمى إليه « سارتر » بمثال من رواية « جورج أورويل » المسماة الطريق إلى مرفأ ويجان ، وتكفى جملة واحدة :

« مازال المنظر عالقاً فى ذهنى كأحد ذكرياتى عن مقاطعة لانشكير : نساء مكتنزات ، متشحات ، يرتدين مرايل متهدلة وأحذية خشبية سوداء ، راكعات فى الأوحال ، فى الرياح العاتية يبحثن بلهفة شديدة عن بقايا فحم »[١٩] .

وإذا أخذنا وصف « أورويل » هذا مأخذ الحقيقة ، وتحققنا من ذلك برصد العناصر التى ترقى فيه إلى مستوى الأدلة ، الموضوعية ، نستطيع إذن - كما يقول « سارتر » - أن نسأل ، بوصفنا قراء « أحراراً » ، ما إذا كان من العدل أن يتعرض إنسان لمثل هذه المعاناة . وقد نشعر أيضاً « بالمسئولية » إذا تصورنا أن الموقف الذى يصفه « أورويل » مازال قائماً - أى أننا عندما نقرأ هذا الوصف نتغاضى عن التفصيلات التصويرية التى تختص بمزاج الكاتب (كأن يصور كل النساء مكتنزات . . متشحات ومتلهفات) وننفذ إلى الواقعة الاجتماعية الأساسية . وحيث إن مثل هذه الحقائق الاجتماعية لا تكون عادة فى متناول الجميع بوصفها تجربة مباشرة ، أو حاضرة للعين فى وضوح ، لذلك فإن إدراكنا لها بوصفها حقائق إنما يعتمد على معرفتنا ببعض النصوص التاريخية ، وهذه النصوص بدورها تؤكد لنا ارتباط النص الأدبى بالواقع . كذلك فإن فكرتنا عن النص التاريخى تتحدد فى ضوء ما نقبله كدليل واقعى[٢٠] . فنحن نستخدم فكرتنا عن التاريخ لنخطط حدود سياق النص . واستخدامنا للتاريخ ينبغى أن يكون استخداماً واعياً نقدياً حيث إن التاريخ نفسه هو مُركب سردى ، وعلينا أن نقرر ما نقبله منه وما نضعه موضع التشكك . وعلى هذا فنحن فى قراءتنا لنص نتحرك خلال شبكة من النصوص ، ترتبط كلها فى علاقات متفاوتة نوعاً ودرجة بفكرتنا عن ما يمثل تعبيراً وافياً عن الواقع .

وسنبين فيما يلى أن موقفنا من هذا النوع من الواقعية ، أى فكرتنا عن صدق النص من الناحية التاريخية ، هو الذى يحكم تفسيرنا العقائدى للنص .

ولكن ثقة « سارتر » فى قدرة النص على المحاكاة الواقعية يجعل العلاقة بين الأدب والأيديولوجية علاقة تعتمد على نموذج بسيط . فالنص فى رأيه يتم الحكم عليه بالطريقة نفسها التى نقوِّم بها الوقائع التاريخية التى يطرحها ؛ أى من وجهة نظر أيديولوجية أو أخلاقية . ويصبح السؤال الأساسى فى هذه الحالة هو : هل يدعم النص أم يعارض العقائد التى يعتنقها المفسر ؟ وهو سؤال منطقى وطبيعى ، لدرجة أن معظم الأكاديميين ينسونه أو يتناسونه حتى يذكرهم به الرقيب . فمن المنطقى والطبيعى أن العقائد التى يعبر عنها نص ما ،

إما أن تتفق مع عقائدى أو تختلف عنها[٢١] . وسوف أطلق على هذه المقولة المنطقية البسيطة اسم « نموذج المعارضة » . ومن الواضح أن هذا النموذج يسير فى خط مواز للنموذج الماركسى الذى يعتمد على الصراع أو الجدل بين محاولة الطبقة المسيطرة إضفاء صيغة الشرعية على أيديولوجيتها ومعارضة هذه المحاولة . ولكنى أضيف فقط إلى النموذج الماركسى أن الأيديولوجية ليست بالضرورة أيديولوجية طبقة مسيطرة ؛ فقد يحاول المرء أن يعارض العقائد الدينية أو السياسية لمجموعة فرعية أو ثقافة فرعية .

وفى الدوائر الأكاديمية ـ كما أشار البعض حديثاً ـ كان الصراع بين عقائد المفسر والعقائد التى ينطوى عليها النص يتم حسمه بطريقة غير مرضية ؛ فقد كانت وسيلة إنهاء الصراع هى الالتفاف بالرأى الليبرالى فى حرية العقيدة ، والانحراف بالمغزى السياسى للنص إلى أرض محايدة ـ هى أرض النقد الأخلاقى . ومعنى هذا أن التنافر العقائدى بين النص والقارىء يمكن حسمه من وجهة النظر الأكاديمية بالطريقة التالية التى نبسطها هنا هكذا : من الطبيعى أن تعبر الأعمال الأدبية عن عقائد الكاتب (بل تؤكدها ، كما نلمس فى كتابات « وردزورث » ، أو « جين أوستن » ، أو « تولوستوى » ؛ فأدبهم يعج بالتعميمات)[٢٢] . وفى الحالات التى يعبر فيها كاتب عن عقائد لا نعتنقها ، يجب علينا ـ على الأقل ـ أن نحاول استكشاف هذه العقائد ، وأن نضعها فى إطار تسامح عقائدى عام . وقد ساعد كل من « ت . س . إليوت » و « أ . أ . ريتشاردز » على نشر هذا الموقف النقدى من خلال كتاباتهم ؛ فقد رأى « ريتشاردز » أن القارىء يمكن أن يعطل ملكة الاقتناع الفكرى ـ على طريقة « كوليردج » ـ ليحقق التكامل الوجدانى فى استقباله للعمل . يقول « ريتشاردز » مثلا فى معرض الحديث عن الشاعر الإنجليزى « جون دن » : « بالرغم من أن « دن » يحاول (فى السوناتا المسماة « فى الأطراف الخيالية للأرض المستديرة ») أن يطرح بعض الأفكار طرحا عقائديا ، إلا أنه ليس هناك ما يمنع القارىء الجيد من أن يعطل ملكة الاقتناع الفكرى ليتجاوب مع القصيدة تجاوبا عاطفيا كاملاً »[٢٣] . ويطرح « إليوت » الفكرة نفسها حين يؤكد أن بعض الشعر الذى لا ينبع من « فلسفة عميقة » (كقول شكسبير مثلا : « تلهو الآلهة بنا كما يلهو الصبية بالذباب ؛ فهم يقتلوننا من باب اللهو ») يستطيع برغم ذلك أن يعبر عن « نزعة إنسانية خالدة »[٢٤] . ويعتقد « إليوت » أيضاً أن الإنسان يمكنه أن يعطل « ملكة التصديق واللاتصديق » ، ويضيف : « وفى هذا يتضح تفوق أى نظرية منطقية متسقة من العقائد والقيم الأخلاقية ، كالكاثوليكية مثلا . . فهى توجد سواء آمن بها المرء أم لا ؛ ويستطيع المرء أن يحاول فهمها ، وأن يختلف معها حتى وإن لم يؤمن بها »[٢٥] .

وفى محاولة تفادى الصدام بين عقائد المفسر والعقائد التى يطرحها النص يضيف الأكاديميون : على أية حال ، نحن نفضل فى تفسير الأعمال الأدبية أساليب التناول التى تركز على القيم الأخلاقية والجوانب السيكولوجية (كتصوير العواطف الإنسانية الخالدة ، واستخدام التورية الساخرة . . الخ) ، حيث إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد ، والأيديولوجيات . وهذا الرأى له فائدته الواضحة بطبيعة الحال فى الدوائر الأكاديمية التى تحوى طلابا من خلفيات مختلفة ؛ فهو يجعل من السهل أن نطلب منهم التعاون فى إنجاز مشروع جماعى يتميز بالحياد السياسى والتسامى الأخلاقى . وهذا النموذج الليبرالى كما شرحناه ، والفرضيات التى يقوم عليها ، واللغة التى يستخدمها فى تفسير النصوص ، يتعرض لهجوم عنيف الآن[٢٦] ؛ إذ يؤكد كثير من المنظرين الذين ينتقدون هذا النموذج الليبرالى أن المناورات التى يقوم بها أتباع هذا النموذج تعكس « أيديولوجية مسيطرة » خبيثة ، تهدف إلى تمييع العلاقات التى تربط الأدب بالعقيدة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والمفسر . ويقول هؤلاء . . بدلا من أن نحاول إخفاء الأيديولوجية التى ينطوى عليها النص ، يجب أن نجعل هدفنا الكشف عنها ؛ ونجاح هذا المشروع يعتمد جزئيا على قلقلة هذه الأسس النقدية « الليبرالية » ، « التجريبية » ، « المعقولة » . وقد حقق مشروع قلقلة هذه الأسس النقدية الليبرالية قدرا من النجاح بفضل عداوة المدرسة « التفكيكية » للنقد التقليدى « بدلالاته » المثالية المتميزة ، وأيضا بفضل الإحياء حديثا لتيار النقد النظرى الماركسى . وفى الأجزاء القادمة سأحاول أن أفحص بشىء من الدقة بعض هذه المحاولات النقدية لتقويض الدعائم النظرية للنقد التقليدى ، حيث إن هذه المحاولات لم تقصر هجومها على النظرة الليبرالية للأدب ، بل تخطت ذلك إلى الهجوم على « سارتر » ومعاييره الواقعية النقدية ، التى قامت هذه المحاولات التقويضية على دعائمها .

٢ – الأيديولوجية الخفية : Hidden Ideology

قبل أن نشرع فى بحث المحاولات النقدية التى قامت لتقويض دعائم النقد التقليدى وتمحيصها يجدربنا أن نتأمل بعض الأفكار التى أثارها الناقد الفرنسى « رولان بارت » فى كتاباته . يقول « بارت » فى كتابه S/Z إن النص يستخدم أنظمة شفرية ، تحمل فى طياتها اتفاقا ضمنيا بين النص والقارىء حول الفرضيات الأيديولوجية . وهذه الأنظمة الشفرية ، برغم أنها قد تبدو للقارىء « طبيعية » ، تنتمى كلية فى حقيقة الأمر ، وبطريقة خبيثة ، إلى عالم الكتابة والكتب ، وتمثل جزءا من الأيديولوجية البرجوازية السائدة[٢٧] . ونستطيع أن نثير اعتراضا بسيطا هنا على وجهة نظر « بارت » هذه ؛ فنحن نتفق معه فى أن النص يستخدم أنظمة شفرية تعكس أيديولوجية معينة ضمنا ، ولكننا قد نختلف معه فى أن القارىء ينخدع بها دائما ، ويتقبلها ضمنا دون مناقشة . فالقارىء يمكنه فى يسر أن يتخذ موقفا متعاليا منها ، ويطبق عليها معيار صدق المحاكاة للواقع ، كما يفعل « بارت » نفسه . ومعنى هذا أن التقاليد والأساليب المفتعلة ، سواء فى مجال الأدب أو الإعلانات ، لا تخدع المتلقى بالضرورة . ولكن مهما اختلفنا مع « بارت » حول قدرة المتلقى على مقاومة هذا الغزو الفكرى المقنع عن طريق تفسير الأنظمة الشفرية المستخدمة تفسيرا نقديا واعيا ، أو بطرق أخرى ـ مهما اختلفنا مع « بارت » فى هذا الصدد ، فيجب أن نقر بصحة رأيه عندما يقول إن اللغة اليومية المستخدمة فى حقبة تاريخية معينة ، وكذلك أساليب الإعلان والتصوير . . وغيرها ، تحمل فرضيات أيديولوجية وتنقلها ، بخاصة حين تبدو « شفافة » وبريئة من أى رسالة أيديولوجية . ولهذا ، فإن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدى للنصوص هو تنبيهنا إلى طبيعتها الأيديولوجية .

وعلى سبيل المثال ، كانت نظرتنا إلى الفروق بين الرجل والمرأة إلى عهد قريب شيئا مسلما به وطبيعيا . وكان التمييز بين الجنسين مبنيا فى الأنظمة الشفرية اللغوية التى نستخدمها فى الحديث عن الرجل والمرأة ، والتى لم يكن يختلف عليها الرجل أو المرأة . وظلت هذه الفروق مسلما بها لغويا وفكريا فى غياب أى منظور خارجى يطرح تحديا لها[٢٨] . ولكن أسلوب الحديث عن الرجل والمرأة فقد « شفافيته » — أو براءته الفكرية — عندما أدركنا أن هذا الأسلوب يدعم نوعا من التمييز لم يعد مقبولا ويسانده . وعلى هذا اضطرت اللغة إلى أن تقدم بعض التنازلات ، وذلك بإضافة بعض الكلمات أو الرموز التى تتفق ووضع المرأة الحالى ، (مثل كلمة أستاذة) . وتعلق « كاترين بيلسى » على هذا فتقول : « إننا ندرك فى مثل هذه الحالات صلة اللغة الوثيقة بالأيديولوجية ؛ لأن وضع المرأة فى البناء الاجتماعى والأيديولوجية ؛ يمر الآن بمرحلة انتقالية »[٢٩] .

إن وعينا بالأيديولوجية المبنية فى اللغة يطفو إلى السطح ، ويزداد حدة وتركيزا ، ويكتسب حجمه الحقيقى بوضوح فى فترات التغير التاريخى ، التى تستحضر هذا الوعى من خلفية التفكير إلى مركز الصدارة . وهكذا كان الحال دائما . انظر مثلا إلى حساسية « جوليان سوريل » الشديدة إزاء لغة الليبراليين والمحافظين فى رواية **الأحمر والأسود** ، أو إلى حساسية « فريدريك مورو » الشديدة للتغير الذى طرأ على فن البلاغة فى عام ١٨٤٨ فى رواية « فلوبير » المسماة **التعليم العاطفى** . وعلى الرغم من ذلك ، ربما لم يكن الأدب هو أفضل الميادين للتدليل على ارتباط اللغة بالأيديولوجية ، حيث إن علاقة الأسلوب بالفكر كانت دائما موضع جدل ونقاش . وعلى العكس من ذلك نجد أن بعض وسائل الاتصال — مثل الإعلانات والتلفزيون — تتعمد إخفاء هذه العلاقة لدوافع شتى (فالإعلان مثلا يعمل من خلال الإيحاء اللامباشر) . وكما يقول « بارت » : إن الإعلان الذى يقول : « بوصفى سكرتيرة ، ينبغى أن أبدو فى أفضل صورة » — هذا الإعلان يعكس سلسلة كاملة من الفرضيات التى تتعلق بفكرة تبعية المرأة ، أو « نظام كامل من العادات الفكرية التى تقوم على قبول امتيازات الرجل » . إن هذا الإعلان يصور عمل السكرتيرة تصويراً يعتمد على فكرة إنكار الذات ؛ فالدور الذى يحدده للسكرتيرة هو دور عارضة الأزياء »[٣٠] .

وقد علقت « كاترين بيلسى » تعليقا مشابها على إعلانات العطور[٣١] . ففى هذه الإعلانات يحاول صاحب الإعلان أن يخلق فروقا مفتعلة بين مجموعة من العطور التى يصعب التمييز بينها . وهو يحقق ذلك عن طريق ربط أنواع العطور المختلفة فى الإعلان بمعان اجتماعية مختلفة ، بحيث يصبح كل نوع من العطور رمزا لمجموعة معينة من القيم الحضارية والأيديولوجية[٣٢] . ويتضح هذا فى توجيه كل إعلان إلى نوع معين من النساء ؛ فهناك عطور تناسب المرأة الحالمة التى تشبه بطلات الأفلام الرومانسية ؛ وهناك عطور تناسب المرأة المتحررة . . وهكذا ، بحيث يصبح العطر فى الإعلان رمزا لشخصية المرأة التى تستخدمه . وإذا تناولنا الإعلانات بهذه الطريقة الواعية نستطيع إذن أن نستخدمها « بوصفها مصدر معلومات عن أيديولوجية مجتمعنا ، وعن نظام الإشارات والعلامات الاجتماعية المستخدمة ، والنظم الشفرية الثقافية والفوتوغرافية السائدة »[٣٣] .

معنى هذا أن الإعلانات تكشف لنا فى الحقيقة عن الأفكار والمعايير الأساسية التى يمكن أن نفسرها فى ضوئها . ويمكننا بطبيعة الحال أن ننتقد هذه الإعلانات عن طريق تطبيق نموذج المعارضة الذى فسرناه سابقا ، ولكن هل تطبيق مثل هذا النموذج سيكشف بالضرورة فساد هذه الأفكار والمعايير ؟ هذا أمر آخر . إن النقد الأيديولوجى لا يقف عند حد كشف اللثام عن الرسالة الأيديولوجية التى يتضمنها النص ، بل يتخطى ذلك إلى تقديم حقائق ووجهة نظر معارضة لوجهة النظر التى يتضمنها الإعلان أو الصورة ، كأن يقدم حقائق تعارض تخصيص أدوار الرجل والمرأة كما تطرحها الإعلانات الموجهة إلى النساء مثلا . إن الاعتراض الأساسى هنا هو اعتراض على فكرة الكليشيه ، أو القالب المسلم به . ويتضح هذا فى الهجوم المقنع ، المحق ، الذى شنه « بارت » على معرض التصوير الفوتوغرافى الذى أقيم تحت شعار « الأسرة الإنسانية » . يقول « بارت » : « إن هدف المعرض كان التدليل على اشتراك الإنسانية جمعاء فى جميع البلاد والعصور فى حركات واحدة ؛ أى أن تجارب الميلاد والموت والعمل والمعرفة واللعب تعبر عن نفسها بالأساليب نفسها فى جميع البلاد ؛ ومن ثم فهناك أسرة إنسانية واحدة »[٣٤] . وكلمة الأسرة بهذا الشكل تكتسب « قيمة معنوية وعاطفية » ، بحيث تتحول إلى « أسطورة غامضة » تدعم فكرة « المجتمع الإنسانى المترابط » ، الذى يصبح فيه البحث عن الغذاء جزءا لا يتجزأ من إنسانيتنا ، ومهربا من مسئوليتها فى الوقت نفسه[٣٥] . ولكن هذه النزعة الإنسانية التى تسعى إلى تأكيد أن الإنسان يولد ويعمل ويضحك بالطريقة نفسها فى كل مكان ، والتى تؤمن بوجود ما تسميه « بجوهر الإنسان » — هذه النزعة ، كما يقول « بارت » ، تكشف عن سذاجتها الفكرية ، وعاطفيتها الرخيصة السهلة ، عندما نواجهها بكل الحقائق والدلائل الأخرى المعروفة ، التى تثبت ما هنالك من « فروق واختلافات بين البشر — تلك الفروق والاختلافات التى نطلق عليها عادة اسما بسيطا هو « الأوضاع الظالمة »[٣٦] . والمعرض الذى يعلق عليه « بارت » يقوم على موضوع واحد ، ويعرض لهذا السبب صورة واحدة متكررة للإنسانية . ولكن « بارت » كان يفضل معرضا من نوع آخر ، يظهر الفروق الواضحة بين الأطفال « فى الميلاد (من حيث ثراء الأسرة أو فقرها) ، وفى كمّ المعاناة التى يسببونها لأمهاتهم ، وفى نسبة الوفيات ، وفى توقعاتهم للمستقبل . إن هذه الفروق هى ما يجب أن تحدثنا عنه معارضنا ، لا أن تقدم لنا قصيدة شعرية حالمة وخيالية عن الميلاد الخالد للإنسانية »[٣٧] . والمعرض كما يصفه « بارت » يصبح عرضة للنقد من وجهة نظر « تودى » أيضا ؛ لأنه يدخل فى زمرة النظم الإشارية التى يهاجمها فى كتابه **أساطير** ، حين يقول :

« إن النظم الإشارية فى المجتمع المعاصر تخلق سياقا يتم فيه تبسيط قضايا الحياة المعقدة تبسيطا مخلا مزيفا »[٣٨] . فهى تخلق رأيا عاما خاطئا ، مثلها فى ذلك مثل الفن الأخلاقى العاطفى الساذج ، الذى يتجاهل حقائق الأشياء — كما وصفه أ . أ . ريتشاردز فى الماضى[٣٩] .

وأهمية نقد « بارت » لهذا المعرض لا تكمن فى تحليله العادى المتوقع لموضوع المعرض ودلالاته ، ولكن فى معارضته الأيديولوجية للموضوع والأفكار التى يتضمنها . فهو يرفض القيم الأخلاقية والعاطفية الإيجابية التى تطرحها فلسفة المعرض الإنسانية ، مفضلا عليها الاهتمام بالتركيز على الظلم . وهو يقيم حجته فى الرفض على أساس

أن مثل هذا العرض يؤدى وظيفة التسرية عن النفس ، بحيث يجعلنا ننسى حقيقة الظلم الاجتماعى ، أو يعوق إدراكنا لها . وهكذا نرى أن معارضة « بارت » النقدية للمعرض تركز فى نهاية الأمر على المعرض بوصفه مؤسسة لها قوة تأثير فكرية ، وتحاول أن تقوّم فرص نجاحه أو إخفاقه فى تحقيق أهدافه الفكرية .

وربما كان التلفزيون هو أكثر جهاز يتمتع بقوة التأثير الفكرية ؛ ففى حالة التلفزيون تصبح دلالات اختيار الموضوعات التى يفرضها التلفزيون على انتباهنا ، والمعالجة السردية لها ، أمرا بالغ الخطورة . إننا قد نعتمد على التلفزيون بوصفه جهازاً موثوقاً به ، يتمتع بالموضوعية ، أى يحاكى الواقع دون تدخل أيديولوجى ، ونستقى معظم معارفنا ومعلوماتنا عن العالم منه . وفى البلاد التى يخضع فيها التلفزيون للسلطة الحاكمة تقل فرصة الحصول على المعلومات من مصادر أخرى غير مراقبة . أضف إلى ذلك أننا عادة ما نتجاهل حقيقة الجهاز بوصفه وسيطا ينقل لنا الحقيقة ، ونعده حائطا شفافا نرى من خلاله الحقيقة . ولذلك فإننا نتقبل برامجه الإخبارية والوثائقية والرياضية كما لو كانت حقائق واقعية موضوعية ، وننسى أن كل هذه البرامج لها شكل فنى ، وأنها ــ من ثم ــ تستخدم تقاليد فنية مصطنعة[٤٠] . وقد ينجح التعود على تقاليد فنية معينة وسائدة فى عصر ما فى إخفائها تماما ، بحيث لا ننتبه لوجودها إلا من منظور تاريخى ــ أى بعد انتهاء العادة . إننا ندرك ــ الآن ــ عندما نشاهد الأفلام الإخبارية أو الجريدة السينمائية الناطقة ، التى كانت تعرض فى الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن أن المعلقين كانوا يستخدمون أسلوبا بلاغيا معينا فى التعليق . ولكن يرى البعض أن الهدف الأيديولوجى للمفسر هو الكشف عن الأساليب والتقاليد اللغوية والفنية المصطنعة فى الحاضر ، وليس فى الماضى ؛ وذلك بهدف الإسهام فى العمل السياسى العاجل ، والمعارضة المباشرة .

وذلك ما فعله كل من « فيسك » و« هارتلى » فى معالجتهما النقدية للبرنامج الإخبارى الذى تذيعه محطة التلفزيون البريطانية التجارية ا . ت . ن . (شبكة التلفزيون المستقلة Independent Television Network) بعنوان « الأخبار فى العاشرة » . وقد توصل كل من « فيسك » و« هارتلى » إلى أن هذا البرنامج يمثل نظرية « بارت » عن دور اللغة فى خلق الأسطورة[٤١] . ففى إحدى الحلقات التى دارت حول إيرلنده الشمالية ، وأذيعت فى ٧ يناير عام ١٩٧٦ ، وجد الناقد أن البرنامج قد حول أحد الجنود إلى رمز لكل القيم الحضارية التى يمثلها الجندى فى هذا الفيلم الإخبارى . و« المعنى الحضارى » الذى يجسده الجندى فى هذا الفيلم هو ما يسميه « بارت » بالأسطورة ، كأن يقول المعلق على الفيلم الإخبارى مثلا : « الجنود هم رجال عاديون يقومون بأعمال متخصصة ، تحتاج إلى مهارة فنية عالية . . وها هو ذا واحد من أبنائنا المدربين ، المتخصصين ، الجندى جون سميث » . وهكذا يخلق البرنامج « أسطورة الجيش البريطانى » ويدعمها بلقطات ومشاهد متتالية ، وبأسلوب السرد والتعليق . ونندمج نحن المتفرجين مع الجندى (ونشترك معه فى دوره فى الدفاع عنا) ، ونقبل أسطورة أن الجنود هم « فئة خاصة مدربة تدريبا عاليا » ، فى لغة حملات التجنيد التى تروج دائما لهذه الأسطورة وتدعمها بعرض صور الجنود فى تدريباتهم الشبه طقسية المعتادة ، كالانزلاق فى وضع القرفصاء وفى نظام محكم من مكان إلى مكان . وعادة ما تصاحب هذه الأسطورة عن الجندى أسطورة أخرى عن مهارة الجيش التكنولوجية وخبرته ، مدعمة بصور المعدات الحربية .

ونلاحظ فى مثل هذا النوع من التفسير أن المفسر يلجأ إلى استخدام كلمات غير مألوفة عند الحديث عن الجيش ، مثل « طقسى » و« أسطورة » ، وذلك ليزيل الألفة عن الموضوع المطروح ــ الذى هو أسلوب وصف أو سرد للوقائع ــ وليطرح عنه قناع الحياد ، وذلك حتى يخضع الموضوع للنقد الأيديولوجى . ويرى الناقد أن الفيلم الوثائقى فى الحالة المطروحة قد تحول إلى أسطورة خيالية لا ينقصها عنصر الطقوس . ولكن يتبقى من الفيلم الأساسى الجزء الذى يقوم على الواقع ؛ فهناك جنود يقومون بالدفاع ، حتى ولو كان الدفاع دفاعا عن أنفسهم ؛ وهؤلاء الجنود على قدر عال من التدريب ، وهم يتحركون فى الواقع بطريقة معينة مرسومة (وإلا أخفقوا فى التصرف عند الخطر) . وهم أيضا على قدر من الخبرة والمهارة الفنية اللازمة لاستخدام العتاد الحربى الذى يعرضه الفيلم . أما وجهة النظر التى يتضمنها الفيلم ، والتى تتحكم فى اختيار العناصر وترتيبها ، فلا يمكن الاعتراض عليها أو مهاجمتها إلا بقدر ارتباطها بمجموعة أعلى من التقاليد التى تحاول خلق الأساطير والترويج لها ، كأن نربط وجهة نظر الفيلم مثلا بأنشطة الهيئات المتسلطة ، التى تنتج إعلانات التطوع فى الجيش ، أو التى تحاول أن تقنع الجمهور بأن الجيش على أعلى مستويات الاحتراف ، وأنه مجهز بأحدث المعدات . وأنا هنا لا أقصد أن أطعن فى صحة تفسير « هارتلى » و« فيسك » ، ولكن أريد فقط أن أوضح منطق التفسير . إنهما يحللان الفيلم الوثائقى تحليلا أدبيا ، أى كما لو كان نصا أدبيا . ويتضح لنا هذا فى تناولهما للتعليق الذى يصاحب الفيلم ، وفى نظرتهما إلى المعلق على أنه شخص متحيز إلى حد بعيد ، لا يمكن الثقة به .

ومثالا على ذلك يقول الناقدان إن الجزء الخاص بالقوات الجوية الخاصة فى إيرلنده الشمالية يبدأ بالتعليق التالى : « إن مستر ويلسون يقوم بمخاطرة محسوبة العواقب بدقة » ؛ أى أن المعلق يستخدم اسم ويلسون كناية عن أفراد القوات الجوية . « وهكذا يجعل أفراد الأقلية المتميزة يمثلون (عن طريق الكناية) الأغلبية من البشر العاديين » . وينتج عن هذا أن ينظر المتفرج « إلى ما يحدث فى إيرلنده على أنه نسخة مكبرة لتجربة شخصية عادية ــ أى لعبة تعتمد على المهارة الفردية » . واللعبة يقوم بها أفراد القوات الجوية الخاصة ، الذين يتميزون بالقوة والصلابة ، والذين اكتسبوا « شهرة واسعة خلف خطوط العدو » لصلابتهم وسعة حيلتهم ؛ وهى شهرة تذكرنا بأبطال أفلام الحرب السينمائية . ويستخدم الناقدان المقارنة بالفيلم السينمائى وباللعبة هنا لوضع الفيلم الإخبارى مرة بعد أخرى فى إطار مجموعة أعلى من التقاليد المصطنعة ، التى تخلق الأساطير ؛ وذلك لشرح الطابع الحضارى الواضح للنظم الشفرية المستخدمة فى نقل الأخبار ، التى تخضع الواقع لأنماط الأدب الخيالى . ولكن قد يكون العكس صحيحا ؛ فمن وجهة نظر معارضة يمكننا أن نقول إن أفلام الحرب السينمائية من نوع معين ، وأنها ، على الرغم من مبالغتها فى تصوير البطولات ، يتم صنعها ؛ لأن بعض فئات الجيش تقوم حقا ببطولات . وهذه الفئات إذ تفعل ذلك تحقق على مستوى الواقع أنماطً

السلوك الأسطورية التى تشكل جزءا من تدريبها . وما قلناه سابقا عن الأفلام الإخبارية ينطبق أيضا على الأفلام السينمائية التى تتعرض لوقائع حقيقية ؛ بمعنى أن نقد « الأسطورة » المصنوعة فى هذه الأفلام لا يمكنه أن ينفى أن ما نشاهده له أساس من الواقع . ولكن النقد يكشف لنا أن الفيلم يستخدم أسلوبا يجعل المشاهد يضع هذا الواقع فى سياق خيالى تقليدى مطمئن . ولا نستطيع أن نجزم الآن بفاعلية هذا النوع من النقد ، أو ما إذا كان يميل إلى التضليل أحيانا ؛ فهذا أمر لا يمكن التحقق منه إلا عن طريق التجربة والملاحظة .

ويوضح لنا « فيسك » و« هارتلى » العبرة الأيديولوجية التى يهدف إليها تناولهما النقدى لهذا الفيلم الإخبارى ، عندما يؤكدان أن الجيش البريطانى له « وظيفة حضارية » أبعد ما تكون عن كسب الحروب وقتل البشر . وهذه الوظيفة هى « الانسحاب من هيمنة بريطانيا المتقلصة ، وأن يتقبل الجنود الهزيمة بكل ما عرف عنهم من شجاعة وحسن تدريب » ! وفى هذا « تناقض » ؛ والتناقض يمثل جزءا من الإجابة عن السؤال الذى طرحاه ، وهو : « كيف يصور التلفزيون التناقضات التى نجدها نحن فى المجتمع بصفة عامة ؟ ولكن هذا التناقض الذى لاحظناه يقوم على تأكيد المفسر الصريح لحقائق مستقلة تماما عن الوقائع التى يتعرض لها الفيلم الإخبارى فى الواقع ، مثل تأكيد أن هيمنة بريطانيا على إيرلنده الشمالية قد بدأت فى التقلص ، وأن بريطانيا ستخفق فى محاولة الإبقاء عليها ، وأن هذه المحاولة تعكس التناقض السائد فى المجتمع . وعلى هذا فأى محاولة لتصوير القوات الجوية الخاصة تصويرا إيجابيا تصطدم فى هذا النوع من النقد بوقائع معارضة يطرحها المفسر دون أن يثبتها بأى أدلة موضوعية .

إن هدفى من الملاحظات السابقة ليس بطبيعة الحال الدفاع عن ما تقوم به الحكومة البريطانية فى إيرلنده الشمالية . إننى أحاول أن أبين أن كشف الأيديولوجية الخفية فى برنامج تلفزيونى يعتمد على عدد من الآراء المعارضة الضمنية ، التى لا يعلنها الناقد أو يدافع عنها صراحة . ولكن حتى إذا نحينا جانبا الآراء السياسية المعارضة التى يتضمنها النقد ، فإن تناول أى فيلم وثائقى بالتحليل الأدبى — أى معاملته كما لو كان نصا خياليا — يكشف لنا أن البرامج التلفزيونية بجماهيرها العريضة تعكس الفرضيات العامة التى نعتنقها — أو التى يشجعنا المجتمع على اعتناقها — إزاء الأدوار التى يقدمها لنا المجتمع ، أو تفرضها السلطات علينا . وقد أضفت هذه التحفظات عن « المجتمع » والسلطات فى الجمل الاعتراضية السابقة لأن « فيسك » و« هارتلى » — برغم اعترافهما بالدور الذى يلعبه الجمهور فى تحديد البرامج التلفزيونية عن طريق ردود الأفعال أو « التغذية العكسية » — يؤكدان أن النظام « يعمل لصالح الفئة المهيمنة فى المجتمع . ولذلك فإن الرسالة الإعلامية التلفزيونية تمثل وجهة نظرهم الاجتماعية الخاصة فى فهم الأمور وتفسيرها . ويمكن فى هذه الحالة أن نصف قارىء نشرة الأخبار أو المعلق على الأفلام الإخبارية بأنه شاعرهم الأول ، والمتحدث باسمهم » .

ولكن التهمة الأساسية المهمة التى يوجهها هذا النقد للنشرات والأفلام الإخبارية (فضلا عن أنها تمثل مصالح طبقة مسيطرة) هى تهمة التبسيط المخل ، والإغفال المتعمد لوجهات النظر المعارضة . ومن ثم يوجه « فيسك » و« هارتلى » النقد مثلا إلى أحد قراء نشرة الأخبار لأنه أوحى بأن النشاط الإرهابى فى شمال إيرلنده ليس إلا « نشاطا إجراميا » . وهكذا أغفل « أن يذكر فى نشرته كل وجهات النظر الأخرى فيما يحدث فى أيرلنده الشمالية » . ومن الواضح أن تضمين نشرة الأخبار كل هذا الكم من وجهات النظر مطلب عسير التحقيق . إن القصة التى يسردها المذيع يسهل فهمها ؛ « أما قبولها على أنها طريقة مناسبة فى فهم الأمور السياسية المعقدة فى أيرلنده الشمالية أو رفضها فهذا أمر آخر ، سيتم حسمه من خلال عملية حضارية واسعة ومتعددة الجوانب ، تمثل نوعا من المساومة الجماعية التى ينتج عنها تحديد التعريفات المسيطرة للموقف الأيرلندى وإرساؤها » . إن ما يطالب به النقاد هنا فى الواقع ، ويطرحونه من خلال فكرة مغرضة سياسيا ، هو فكرة « المساومة الجماعية » التى تتضمن توزيع السلطة توزيعا هرميا ؛ أو لنقل إن ما يطالب به النقاد هنا هو المناظرة الليبرالية لا أكثر ولا أقل .

إن التفسيرات النقدية التى فصلنا الحديث عنها فى هذا الجزء تمثل امتدادا أيديولوجيا لانتقاد « بارت » للواقعية الذى ذكرناه سابقا ؛ إذ نجد « فيسك » و« هارتلى » يصفان الواقعية بأنها « أسلوب التصوير المميز للبرجوازية ، الذى يمنعنا من التوصل إلى طرق بديلة فى الرؤية » ، « ويحول الجمهور إلى « مستهلك يتقبل دون نقد أو نقاش » .

و« هارتلى » و« فيسك » بهذا يوسعان من منهج علم تفسير النصوص عن طريق الشك ، ويضيفان إلى نموذج التفسير المعارض . وهما يكشفان أيضا أن كثيرا من النظم الشفرية التى نستخدمها فى الاتصال لا يمكن الثقة بها معرفيا ، لامتزاجها بالتقاليد الأدبية . ولكن يجب أن نوضح هنا أن انعدام الثقة المعرفية فى صحة الشفرات المستخدمة لا ينبع من داخل النص (فالبرنامج الإخبارى المنتقد مثلا يمكن الدفاع عنه بوصفه صادقا مع الواقع) . إن الثقة فى صحة النظم الشفرية المستخدمة من وجهة النظر المعرفية تهتز عندما يتغير الإطار الأصلى للنص — أى عندما نضع النص فى سياق نظرية أيديولوجية مخالفة . وفى النقد الموجه إلى برنامج « الأخبار فى العاشرة » ، يتناول النقاد البرنامج من حيث كونه جزءا من جهاز نقل معلومات عن العالم نقلا محايدا . أما إذا كانت المعلومات مثار اهتمام وجدل فقد يحرفها البرنامج فى النقل ، ويخفق فى نقل الصورة كاملة ، أى فى إعطاء الاهتمام اللازم للحقائق التى يعدها نقاده الأيديولوجيون حقائق مهمة . ويرى نقاد البرنامج الإخبارى المذكور أن موضوع البرنامج لا يناسب التلفزيون من حيث هو جهاز نقل معلومات ، بل يصلح موضوعا لنوع مختلف تماما من الحديث ، وهو النقد والمناظرة . إن أفضل طريقة يقترحها النقاد فى كل أمثلة النقد الأيديولوجى التى سقناها حتى الآن لمقاومة الأيديولوجية المسيطرة هى ، بطبيعة الحال ، كشف اللثام عنها ، والخروج بها إلى ساحة المناقشة والجدل . ولكن أى ليبرالى يؤمن بضرورة تنافس وجهات النظر المتعارضة سيتفق مع هذا الرأى . وسيتفق معهم أيضا فى اعتقادهم الضمنى بأن سيطرة المادة والمعلومة الإعلامية من شأنه أن يؤدى إلى منافسة غير عادلة فى مجتمع تختلف فيه الآراء السياسية اختلافا كبيرا .

إن المفتاح الذى يكشف لنا الطابع الماركسى لهذا النوع من النقد يكمن فى استخدامه الدائم لفكرة الطبقية . ولكن إذا كانت الأيديولوجية المسيطرة وأساليبها الأدبية فى التعبير برجوازية فى

أصولها ، فماذا إذن عن أصول النقاد الأيديولوجيين وانتماءاتهم ومصالحهم ؟ إن التفسير الأيديولوجي يتم دائما بغرض خدمة فئة خاصة فى المجتمع ، ليست لها حرية التعبير ، أو مسموح لها بالتعبير فى الحدود التى لا تهدد إطار العقائد المتفق عليه جماعياً ، والذى يفرض سيطرته فى صورة مقنعة . وهذا هو موضوع الجزء التالى .

٣ - الماركسية والأيديولوجيةُ السائدة Marxism and the Dominant Ideology :

ــ « يريد البعض ألا يكون للنص (سواء كان عملاً فنياً أو لوحة) أى ظلال ، أى أن ينفصل « عن الأيديولوجية السائدة » . وهؤلاء يطالبون بنص يفتقر إلى العمق والخصوبة ــ أى نص عقيم (ولنتذكر فى هذا الصدد أسطورة المرأة التى فقدت ظلها) . إن النص يحتاج إلى ظله . وما هذا الظل ؟ إنه مزيج من الأيديولوجية ، وتصوير الواقع ، والموضوع . إن ظل النص هو أطيافه وثنايا معناه . . الأثر الذى يتركه ، والسحاب الذى ينفثه . ومن النص وظله ينتج المعنى الواضح ــ الخفى » .

ــ « كثر الحديث فى هذه الأيام عن « الأيديولوجية السائدة » . وهذا التعبير يحوى تناقضا ؛ إذ ما الأيديولوجية ؟ الأيديولوجية هى على وجه الدقة الفكرة إذا سادت . فالأيديولوجية ، تعريفاً ، سائدة »[٤٢] .

تناولنا الأيديولوجية الخفية فى الجزء السابق ، وتحدثنا عنها بوصفها إطارا عقائديا يتم كشف مثالبه عن طريق النقد التفسيرى الذى يتخذ موقفاً متعالياً من النص (سواء كان صورة ، أو عملاً ، أو برنامجاً ، أو نصاً مكتوباً) ، ويطبق عليه معيار صدق المحاكاة للواقع . وهذا النوع من النقد الأيديولوجى يكشف فى الواقع ــ كما يقول « سارتر » ــ أن « الكاتب المسئول عن الحقيقة التى يعريها الناقد » مسئولية تاريخية يظهر على حقيقته بوصفه كاتباً غير مسئول عندما نضعه فى إطار تقويمى فلسفى وسياسى أوسع . وفى حين يكشف الناقد الأيديولوجى عن انعدام الإحساس بالمسئولية لدى الكاتب ، يثبت توافر هذا الإحساس لديه بوصفه ناقداً . .

أما فى النقد الماركسى الصريح فنجد تعريفاً أكثر دقة لعبارة « الأيديولوجية السائدة » . . (وإننى بطبيعة الحال على وعى تام بأن هناك ضروباً مختلفة من الماركسية . وعلى الرغم من ذلك فالماركسيون جميعاً ، على اختلاف مذاهبهم ، يستخدمون منطق الجدل الذى سأصفه هنا . كذلك فإن مناهج تفسير النصوص التى سأطرحها الآن هى مناهج سائدة فى النقد الماركسى الحالى) . إن الفكرة الأساسية فى النقد الماركسى بجميع أنواعه تؤكد أن أى أيديولوجية سائدة فى سياقنا التاريخى الحالى هى بالضرورة أيديولوجية برجوازية الطابع . ولقد واجهنا هذه الفكرة فى معرض مناقشتنا لآراء « بارت » ، ولمحناها فى وصف « فيسك » و « هارتلى » للفيلم الوثائقى الواقعى بأنه أسلوب التصوير المميز للبرجوازية فى التلفزيون . وهما فى هذا يتفقان مع « ماركس » حين يقول إن المجتمعات الطبقية تنمى العقائد التى تعكس المصالح المادية للطبقة المسيطرة . ويشعر خلفاء ماركس فى القرن العشرين بأن وسائل الإعلام تستخدم الآن لنشر العقائد التى تخدم الطبقة المسيطرة . والنظرة التاريخية التى يبنى عليها الماركسيون هذا الحكم يمكن تلخيصها سريعاً كما يلى[٤٣] : كانت الأيديولوجية السائدة ، أو حتى الناشئة ، فى فترة معينة ــ هى عصر التنوير ــ أيديولوجية تقدمية ؛ فقد أعلنت المساواة ، وعارضت الإقطاع وسيطرة الكنيسة ودكتاتورية الحكام . وفى مقاومته لهذه القوى الرجعية أصبح العقل قوة ثورية . وإذا حكم العقل فسوف يسعى بالطبع لإرساء القيم البديهية ، قيم الحرية والمساواة والأخوة . وهكذا سيتحرر العالم أجمع ، ويصبح أكثر إنسانية ؛ فالعالم يمتلىء بالأفراد الذين يمتلكون قوة العقل ، والذين سينتصرون للعقلانية والحرية والإنسانية . ولكن بعد عصر التنوير كان السقوط الذى كانت رموزه الحركة الرومانسية[٤٤] ، وإخفاق الأحداث الثورية فى عام ١٨٤٨ ؛ فقد رفضت البرجوازية الحاكمة أن تطبق مبدأ التحرير الذاتى الذى أفادت هى منه ، ومبدأ حرية الجماهير والعمال ، التى كانت قد وعدت بها . ومازال الحال كما هو حتى الآن[٤٥] . وبالطبع سوف يعترض الكثيرون على هذا العرض التاريخى السريع ، ويتهمونه بالفجاجة ، ويقترحون تنقيحه بالإضافة أو الحذف والتشذيب إلى ما لا نهاية . ولكن ليس هذا ما يهمنا الآن . المهم هو أن جميع الأيديولوجيات الماركسية تحمل صورة للتاريخ مماثلة لتلك التى طرحناها ، وتتفق معها فى خطوطها العريضة .

يرى الماركسيون أن الرؤية البرجوازية للعالم تعانى من فقر شديد ، وذلك بسبب رفض البرجوازية التحالف مع الطبقة العاملة (البروليتاريا) فى مشروع تحرير عام . ويعزون أيضا إلى هذا الرفض ادعاء البرجوازية الذى يناقض نفسه بأن رؤيتهم للعالم هى رؤية جميع البشر للعالم ــ أى أنها رؤية « عالمية »[٤٦] . إن هذه الدعوة المتعجرفة لعالمية النظرة تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن الوعى البرجوازى هو فى حقيقة الأمر « وعى زائف » ، يتميز بتناقضات عميقة ــ خصوصاً فيما يختص بفكرة الحرية . وتتجلى هذه التناقضات الأساسية فى الوعى البرجوازى الزائف فى إخفاق البرجوازية الحاكمة فى الالتزام بأفكار عصر التنوير التى أنجبتها ، وفى إثبات جدارتها بها[٤٧] .

و« الوعى الزائف » هو شكل من أشكال المصلحة الذاتية فى فئة معينة ــ وهو رفض أو تجاهل عن وعى أو لاوعى لمطالب فئة أخرى فى المساواة فى السلطة مثلا . ويسوق « لوكاتش » مثالا فى هذا الصدد حين يقول :

« إبان الحروب الأهلية فى إنجلترا نجح أفراد البرجوازية الناشئة فى خلق نظام سياسى يضمن الحد الأقصى لنمو أسلوب الإنتاج الرأسمالى . وقد تم ذلك فى أثناء انشغالهم بالسعى وراء أوهام دينية زائفة . إن فاعلية أعضاء الطبقة البرجوازية فى التصدى للصراع الطبقى تقل كلما ازداد وعيهم بطبيعة المجتمع الرأسمالى ؛ فالوعى بطبيعة هذا المجتمع سيكشف لهم أن موقفهم ميئوس منه فى المدى البعيد . ولهذا ، وبرغم ما يبدو فى هذا القول من تناقض ، فخداع النفس هو من مصلحة البرجوازية »[٤٨] :

(والجدير بالذكر أن الشاعر الإنجليزى « جوناثان سويفت » قد وصل إلى نتيجة « لوكاتش » نفسها ولكن لأسباب أخرى) . ولكن محاولة تحويل النظر عن الحقائق المزعجة لن يكتب لها النجاح الكامل ؛ فقد يصطدم الفرد بهذه الحقائق ويدركها ثم يتراجع ويعمد إلى التضليل والمواربة ــ كما فعل ديكنز فى روايته زمن الشقاء ، حين

تناول اتحادات العمال . وفى نقد « بارت » لمعرض « أسرة الإنسان » ـــ الذى تعرضنا له بالتحليل سابقا ـــ يلمح القارىء مثالا مشابها للتراجع والتضليل البرجوازى . ولكن الناقد الماركسى يذهب عادة إلى أبعد من ذلك ، ويؤكد أن التوترات داخل النظام الرأسمالى تفصح عن نفسها حتما إذا تعرضنا لنص بالتفسير ، حتى ولو كان هذا النص يؤكد بثقة بالغة رؤية العالم البرجوازية .

وتفسير النصوص من وجهة النظر هذه له مهمتان :

أولاً : أن يثبت أن النص يعبر عن الأيديولوجية السائدة بطريقة أو بأخرى ، ضمنا أو صراحة[٤٩] .

وثانيا : أن يكشف كيف يؤدى ذلك إلى وجود تناقضات فى النص ؛ والتناقضات بدورها تكشف « الوعى الزائف » الذى يحاول النص إخفاءه ، وينجح التفسير دائماً فى فضحه . وفى التفسير يتم إنجاز المهمة الأولى ضمنا من خلال المهمة الثانية ـــ أى أن كشف تناقضات النص فى المهمة الثانية يثبت ضمنا أن النص يعبر عن الأيديولوجية السائدة ، وهى المهمة الأولى .

وفى مناقشة « لوكاتش » لأعمال « بلزاك » نجد مثالاً واضحاً لهذا النوع من النقد . « فبلزاك » كان كاتباً رجعياً ، ولكن لوكاتش أراد مدحه لأنه كشف عن القضايا الحقيقية المهمة ، أى عن التوترات الداخلية فى المجتمع الرأسمالى[٥٠] . وبطريقة مماثلة يحلل « لوكاتش » أعمال « توماس مان » الذى كان يميل إلى الاهتمام بعلم الجمال ، واتخذ موضوعه الفنان ، وهى علامات على التعفن والنزعة الإنسانية . ولكن « لوكاتش » يمتدح « توماس مان » لأنه يكشف فى أعماله عن وعى حاد بالأزمة التاريخية التى كانت تمر بها البرجوازية الألمانية فى عصره ، وإدراك لحيرتها وتخبطها . وعلى الرغم من ذلك فإن « لوكاتش » ـــ كما يقول « سلوتر » ـــ فى نقده هذا « لتوماس مان » لا يمشى فى « الشوط » إلى نهايته ؛ فهو يرفض أن يأخذ فى الحسبان كل المعانى التى ينطوى عليها الدور الثورى الذى لعبته الطبقة العمالية الألمانية ضد البرجوازية[٥١] ؛ أى أن « لوكاتش » يحول بصره عامدا عن هذه المعانى المزعجة .

والمفسر الماركسى لا يتناول النص بوصفه تعبيراً واعياً عن رؤية الكاتب للعالم ، بل بوصفه تعبيراً عن إدراك الكاتب الضمنى للفجوات والشروخ فى رؤية العالم السائدة ، هذا الإدراك الذى قد يكشف عن رؤية بديلة . وتمثل محاولة اكتشاف دلالات خفية فى النصوص تتفق والأيديولوجية الماركسية ، أهم عنصر فى التفسير الماركسى للأدب . فالمفسر الماركسى يجد فى روايات « تولوستوى » مثلا تعبيراً عن الصراع بين رؤية العالم لدى الطبقة الأرستقراطية وطبقة ملاك الأراضى من ناحية ، ورؤية العالم لدى طبقة ثورية تقدمية هى طبقة الفلاحين الروس من ناحية أخرى . ومعنى هذا أن تولوستوى ـــ فى رأى « بينيت » ـــ يشير إلى وجود « صراع طبقى بالمعنى الماركسى »[٥٢] . وهكذا يثبت الناقد أن تولوستوى كان واعيا بالتناقض الأساسى فى حقبته التاريخية .

إن ما يبحث عنه « لوكاتش » فى نصوص « تولوستوى » هو قدرة الكاتب الروائى على طرح موضوعات خيالية يمكن ردها إلى أساسها التاريخى والاجتماعى . وهذا ما يخفق فيه « موباسان » إخفاقا ذريعا فى روايته حياة ؛ فهو يفصل المشكلات النفسية فصلا تاماً عن المشكلات الاجتماعية[٥٣] . « وذلك لأن موباسان كان لا يرى فى المجتمع مركباً من علاقات حيوية متناقضة بين البشر ، بل مجرد إطار مكانى لا حياة فيه »[٥٤] . ومن ناحية أخرى يبحث « لوكاتش » فى تناوله النقدى للنصوص عن « العلاقات الحقيقية » بين الشخصيات ، وعن الدوافع الاجتماعية التى تحركهم دون وعى منهم . وهكذا يستنتج أن « تولوستوى » « يقترب اقتراباً شديداً » من إدراك « حقائق العالم الغربى » نتيجة نفوره المتزايد من الطبقة الروسية الحاكمة[٥٥] . ويضيف « لوكاتش » قائلا : « عندما تخرج أناكارنينا عن الحدود المقبولة فى المجتمع ، تطفو إلى سطح الرواية ـــ فى تركيز واضح مأساوى ـــ كل التناقضات الصريحة (برغم محاولات الإخفاء) التى تحكم علاقات الحب والزواج فى الطبقة البرجوازية »[٥٦] . ويتساءل « لوكاتش » فى تعجب : كيف فطن تولوستوى إلى كل ذلك برغم أنه لم يفهم الحركة الاشتراكية فى عصره ؟ ويجيب عن السؤال بنفسه فيقول : لأنه كان « شاعر ثورة الفلاحين » التى استمرت من ١٨٦١ إلى ١٩٠٥ . وعلى الرغم من أن « لوكاتش » يعترف بأن معالجة تولستوى لهذه الثورة من وجهة النظر الأخلاقية كثيراً ما تتسم بالرجعية وتحيد عن الصواب[٥٧] ، إلا أن تولوستوى ـــ فى رأيه ـــ نجح فى طرح الأسئلة الصحيحة ، وفى ربط مشكلات شخصياته الخيالية ـــ على الأقل فى رأى « لوكاتش » ـــ بالأحداث السياسية المهمة . ويقول « لوكاتش » : « إن الأزمة الروحية التى يتعرض لها كل من بيزوخوف و بولكونفسكى تعكس التيار العظيم الذى اتسع سياسيا وفاض فى انتفاضة ديسمبر . ويضيف : إننا نشعر فى رواية أناكارنينا « بقوة جذب تيار الرأسمالية الخفى » ، ونرى تأثيرها فى فساد « أوبلونسكى » على أيدى البيروقراطية التى ينضم إلى صفوفها ليضيف إلى دخله السنوى من ضياعه ، الذى لا يكفيه[٥٨] . إن تولوستوى ـــ فى رأى « لوكاتش » ـــ إنما يتمكن من رصد هذه التوترات فى رواياته لأنه يمتلك قدرة ملحمية على إدراك « تكامل الأشياء وترابطها » ـــ أى الأشياء فى كليتها . وذلك برغم أن « لوكاتش » يعلق فى السياق نفسه على تواطؤ « الأشياء » لفضح الرأسمالية فى روايات « تولوستوى » كما يحدث فى روايات « ديكنز » . فمثلا نجده يقول إن « العالم الذى يوشك أن يخبو فى رواية موت إيفان إليتش ، أى عالم جلسات البلاط ، وحفلات القمار ، والتردد على المسرح ، والأثاث القبيح ، الذى هو أيضا عالم النفايات المقززة التى يفرزها الجسد عند الموت بصورة طبيعية ـــ هذا العالم الغارب يرتبط فى الرواية ارتباطاً متكاملاً مع عالم الأشياء الحى الواضح ؛ الذى يعبر فيه كل شىء تعبيراً بليغاً شاعرياً عن الخواء الروحى المدمر ، وتفاهة الحياة الإنسانية فى ظل المجتمع الرأسمالى »[٥٩] .

ولكن سر عبقرية تولوستوى ـــ فى رأى « لوكاتش » ـــ يكمن فى اعتناقه لرؤية الفلاحين المستغَلين ، والتى تتفق مع رؤية « لوكاتش » . وقد يبدو هذا النقد غريباً بعض الشىء ، وكأنه يطالبنا بأن ننظر إلى روميو وجوليت مثلاً من وجهة نظر القس لورانس ! ولكن « تولوستوى » ـــ كما يقول « لوكاتش » ـــ كان دائما قادرا على إدراك العلاقات المتداخلة بين الطبقات الاجتماعية ، وكان فى رواياته يشرح « كيف تعتمد حياة كل شخصية من شخصياته على إيجارات الأراضى الزراعية ، وعلى استغلال الفلاحين ، ويبين المشكلات التى تنشأ عن هذا فى حياة الشخصيات »[٦٠] . ويظهر هذا بوضوح مثلاً فى

حديث « لفين » مع شقيقه أولا ، ثم مع « أوبلونسكى » بعد ذلك ، حول تبرير الملكية الفردية . ولكن « لوكاتش » لا يستطيع بطبيعة الحال أن يمضى إلى النهاية فى الادعاء بأن « تولوستوى » كان يكتب دائما من وجهة نظر الفلاحين . ولذلك فإنه يعلن أن « فلسفة » تولوستوى هى فى نهاية الأمر فلسفة « زائفة » ، وأنه ــ لذلك ــ يخفق فى التوصل إلى رؤية نظرية فى طبيعة الرأسمالية أو طبيعة « الحركة الثورية للطبقة العاملة » ، التى تميز الماركسى الحقيقى[٦١] . ولكن « تولوستوى » ــ برغم ذلك ــ كان على الأقل يشغل نفسه ببعض الأمور التى تبرر تناوله بالتحليل* الماركسى ، بصرف النظر عن نصوصه . فهو « قد أعطانا ــ برغم كل شىء ــ صوراً حقيقية وواقعية من المجتمع الروسى »[٦٢] . وربما لم يكن من الممكن أن يدرك « تولوستوى » أهمية وضعه التاريخى ؛ فكما قال « لينين » :

« إن آراء تولوستوى تعبر عن الأوضاع المتناقضة فى الحياة الروسية فى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر . ولكن تولوستوى برغم ذلك أعلن احتجاجه على قدوم الرأسمالية وعلى تدمير الجماهير وإقصائها عن الأرض » . إن « عظمة تولوستوى تكمن فى تعبيره عن أفكار ملايين الفلاحين الروسيين ومشاعرهم فى الحقبة التى سبقت بزوغ الثورة البرجوازية فى روسيا مباشرة »[٦٣] .

وهكذا نرى أن سياسة التفسير التى عرضناها حتى الآن تحاول أن تقيم علاقة من نوع معين بين النص ، والحقيقة التاريخية التى يصورها من ناحية ، والتاريخ الذى كتب فيها بعد عن الحقبة التى يتعرض لها النص من ناحية أخرى ؛ وتحكم على النص وتقومه فى ضوء هذه العلاقة . وكما أشرنا من قبل ، فإن هذه السياسة تخدم وظيفة معتادة من وظائف التفسير النصى ، يمكن تبريرها تبريرا عملياً من حيث إن أسلوب التفسير عادة ما يتبع أيديولوجية معينة ، ويخدم أهدافها . ولكن ما يميز طريقة التناول الماركسية فى التفسير عن غيرها هو أنها تدعى أن لديها تفسيراً حقيقياً مسبقاً للعملية التاريخية التى يتعرض لها النص ، وأنها ــ من ثم ــ تستطيع أن تحكم على النص أو تفسيره من حيث درجة توافقهما مع هذا التفسير المسبق للعملية التاريخية . والدليل على ذلك ملحوظة « بينيت » التى ذكرناها من قبل ، والتى تذكر أن فكرة « صراع الطبقات كانت معروفة » فى حياة تولوستوى . كذلك يقول « جيميسون » : إننا جميعا « جزء من حبكة مترامية لم تكتمل بعد » ، تقوم على الصراع الطبقى كما وصفه « ماركس » « وإنجلز » فى مانيفستو الحركة الشيوعية ؛ ومن ثم يمكننا ــ من خلال النص ــ أن نكشف هذه الحقيقة التاريخية الجذرية « المدفونة » فى أعماقه ، حتى وإن حاول الكاتب أن يخفيها[٦٤] . وفى الوضع الراهن ، ولقلة الأعمال الأدبية الماركسية الصريحة ، يندرج هذا النوع من التفسير ــ أى التفسير الماركسى ــ تحت ما نسميه فى التفسير « بنموذج المعارضة » . والتفسير الماركسى يستخدم معياراً معيناً فى الحكم على رجعية النصوص أو تقدميتها ؛ وهو معيار اتفاق رؤية العالم التى تقدمها النصوص أو اختلافها مع الرؤية الماركسية للعالم ، أو ما أسماه « جيميسون » ــ كما ذكرنا من قبل ــ « بالحبكة » . وهذا النوع من التفسير يمكن التكهن مقدما بنتائجه ، إلا إذا ركز المفسر على كشف الدلالات الأيديولوجية الخفية للنصوص ، بدلا من الاكتفاء بمطابقة النص على الرؤية الماركسية للعالم ، التى يؤمن الماركسيون بعلميتها ، ومن ثم بأهليتها للثقة أكثر من غيرها . « إن المادية التاريخية » ــ كما قال أحدهم ــ « يعتمد نجاحها أو إخفاقها على إثبات دعوتها بأنها لا تمثل أيديولوجية بل نظرية علمية تشرح نشأة الأيديولوجيات وبناءها وأسباب انهيارها »[٦٥] . إن منهج « التفكيك » ــ كما ذكرنا من قبل ــ هو أنسب منهج يتيح للمفسر اكتشاف التناقضات الخفية فى النص . ولذلك ، فلا غرابة فى أن نجد أن أعمق القراءات النقدية الماركسية حديثا قد تأثرت بهذا المنهج . إن التفسير « التفكيكى » للنص ، أى كشف تناقضاته الفكرية الداخلية ، هو أنسب منهج للمفسر الذى يبحث فى النص عن العناصر التى تناقض الأيديولوجية البرجوازية التى تبدو كأنها تهيمن عليه تماما وتتصارع معها .

وكان « بيير ماشيرى » هو رائد هذا النوع من التفسير . ومن أهم الأفكار التى طرحها « ماشيرى » الفكرة التى تقول إنه ليس ثمة سبب ضرورى يحتم علينا تناول العمل الأدبى بوصفه وحدة متسقة منطقيا ، وأن مثل هذا التناول ، الذى يضفى صفة الكمال على العمل الفنى ، يمثل نوعا من التقديس لا مبرر له . وهو يقول : « يتناول التحليل النظرى النص بوصفه مركز الاهتمام والمعنى ؛ ولكن ذلك لا يعنى أن نعامل النص كما لو كان منغلقاً على نفسه ، متركزاً فيها ، ولا يرتبط بأى شىء خارجه »[٦٦] . ويبين « ماشيرى » مثلا أن التناقض الذى يقع فيه « دريدان » يصل إلى مرتبة الأيديولوجية ؛ أى أن التناقضات الداخلية فى نص ما قد تكون أيديولوجية معارضة للأيديولوجية الصريحة . وهذا حال التناقضات فى نصوص كثيرة . لذلك ينبغى للمفسر أن يقرأ ما بين السطور ، وأن يبحث عن « مالا يقوله » العمل صراحة . ونحن لا نستخدم عبارة « مالا يقوله العمل » هنا لنشير إلى تلك الفراغات التى قد يتركها الكاتب فى النص ــ عمدا أو سهوا ــ ويقوم القارىء بملئها وفق السياق المطروح صراحة . إننا نعنى بهذه العبارة صراع المعانى داخل النص ــ « أى صراع عدد من المعانى المتناقضة » . وهذا الصراع لا يستوعبه الكاتب أو يحسمه فى النهاية ، ولكنه يكشف عنه فحسب[٦٧] . ومن خلال التفسير وحده يتم الكشف عن « ما لا يقوله النص » . ويعترف « ماشيرى » بأن منهجه فى التفسير يقترب ــ إلى حد كبير ــ من منهج التحليل النفسى . ففى التحليل النفسى للأدب يكشف المفسر عن التوتر الداخلى الدفين الذى يرقد تحت المضمون الواضح ، والذى يحاول النص أن ينكر وجوده . وفى مثل هذا النوع من التحليل يكشف المفسر عما يمكن أن نسميه « لا شعور النص » (ولا نقصد به « لا شعور الكاتب ») . « إن ما نبحث عنه هو شىء مثيل للعلاقة المتجاوبة التى يقصدها « ماركس » حين يطالبنا بأن نبحث خلف كل ظاهرة أيديولوجية عن العلاقات المادية التى تتجاوب معها ، والتى تتصل بالأبنية التحتية للمجتمعات . وفى هذا تكمن إمكانية إعادة الروابط بين الأيديولوجية والاقتصاد »[٦٨] . وكما أن المحلل النفسى يمتلك نظرية متفوقة فى طبيعة العمليات السيكولوجية التى تتحكم فى استخدام اللغة ، فالماركسى ــ مثله ــ يمتلك نظرية متفوقة فى طبيعة الصراعات السياسية الكامنة فى الحقبة التاريخية التى يكتب فيها الكاتب ، والتى يتعرض لها النص . وإذا لم يكن الكاتب ماركسيا ــ كما هو الحال عادة ــ فلن يمكنه بطبيعة الحال إدراك هذه الصراعات

السياسية الكامنة أو الوعى بها . فالناقد الماركسى يضع النص فى إطار نظرية اجتماعية ، تكشف عن معنى خاص غير مقصود ، ويحاول تفسير النص تفسيراً رمزياً يرتفع ــ كما رأينا فى النقد الماركسى لرواية **الطاعون** ــ إلى مرتبة التصريح السياسى على مستوى الرمز . ويمكننا أن نرى كيف يتم ذلك إذا تأملنا تفسير « ماشيرى » لأعمال « فيرن » . يؤكد « ماشيرى » أن « تيمات » الاستكشاف الواضحة فى أعمال « فيرن » تعكس آمال الطبقة البرجوازية فى قهر الطبيعة ، ومد نفوذ الإمبراطورية الفرنسية الاستعمارية عن طريق العلم والصناعة . إن الأفكار الأساسية فى أعمال « فيرن » هى : الرحلة ــ والاختراعات العلمية ــ والاستعمار(٦٩) ؛ وهى أفكار ترتبط ارتباطا طبيعيا بالطبيعة من ناحية ، وبالإمبراطورية الفرنسية من ناحية أخرى . و « فيرن » لا يعالج فى العادة فكرة الاستعمار صراحة كالأفكار الأساسية الأخرى ، ولا يبدو كأنه « يعلق عليها قيمة كبيرة ،وكأنه فى حقيقة الأمر يحاول إخفاءها » ؛ وذلك لأن البطل فى رواياته ــ الذى يكون عادة عالما أو مهندساً أو رجلاً ثرياً ــ يقوم بغزو العالم المعلوم وضمه وقلب نظامه بحثاً عن المجهول ؛ أى أنه يوظف قدرته فى السيطرة على الأشياء للاستحواذ عليها . ويرى « ماشيرى » أن فكرة الاستحواذ هذه تبرز بصفة خاصة فى رواية « فيرن » **الجزيرة الغامضة** (١٨٧٥) ، التى يعدها تنويعة على رواية روبنسون كروزو وفكرتها الأساسية . فالجزيرة ــ مثل المستعمرة ــ مكان يسهل فيه منذ البداية التحكم فى العناصر الأيديولوجية بالنسبة للطبيعة ، أو الصناعة ، أو العلم ، أو المجتمع ، أو العمل . . وهلم جرا . وفى الرواية يقدم لنا « فيرن » جزيرة يبالغ فى تصوير مواردها الطبيعية . ولكن رواية « فيرن » تختلف اختلافا مهما عن رواية « دانيل ديفو » ؛ فهى لا تصور ، كما فعل « ديفو » فى روبنسون كروزو ، بطلا فردا يحاول أن ينشىء مجتمعه ، بل مجموعة من البشر تلقى بهم الأمواج على شاطىء جزيرة بعد غرق سفينتهم ، فيشرعون فى تحويل جزيرتهم إلى أمريكا أخرى جديدة ، وذلك عن طريق إنشاء المصانع البدائية ، واستخدام الكهرباء ، وإنشاء جهاز الاتصال البرقى ، الذى يصلهم بقوة غامضة تسمى نفسها « الكابتن نيمو » . واتصال المجموعة بهذه القوة الغريبة يكسر خط القصة الأساسى ، ويعوق تحقيق أيديولوجيتها ؛ إذ هو يفرض على القارىء تفسيراً جديداً ومقنعا لما يحدث . فالجزيرة التى وصل إليها الناجون لم تكن جزيرة عادية فى حالة الطبيعة البريئة ، بل كانت جزيرة مصطنعة ؛ حقل تجارب تسكنه قوة مجهولة ، ترسل إلى الناجين عند وصولهم صندوقاً به أمتعه وأغذية . والقصة هكذا تناقض أى مفهوم للغزو حتى على أبسط المستويات . فالجزيرة ــ بعد دخول هذا العنصر الجديد إليها ــ لاتبدو كأنها ملك للمجموعة . فبدلا من أن تتحكم المجموعة فى الجزيرة ، تتحكم الجزيرة فيهم ؛ أو بمعنى أصح ــ كما يتضح فيها بعد ــ يتحكم فيهم « كابتن نيمو » ، الذى يختبىء فى أعماق بركان ، والذى صمم ، كما يفعل الفنان ، الديكور الذى يحيط بهم ــ أى الجزيرة كما وجدوها . وعندما يموت « نيمو » تختفى الجزيرة من وجه المحيط . وهكذا يمثل « نيمو » فى الرواية نوعا آخر من العلم أو المعرفة تختلف عن معرفة الإنسان وعلمه ، أو شكلا من أشكال الإله أو العناية الإلهية . فهو على أى حال ــ يناقض أسطورة التقدم العلمى التى تتضمنها فكرة الاستعمار . وهكذا نجد أن الكتاب لا يدور أساسا حول فكرة الامتلاك عن طريق الاستعمار ، بل حول فكرة تجريد النشاط الاستعمارى من قيمته عن طريق الخيال ؛ وذلك لأن « نيمو » ــ الذى تختفى الجزيرة باختفائه ــ ليس إلا مخلوقاً خياليا غريبا . و « نيمو » ــ كما تقول « كاترين بلسى » يلعب فى الرواية دور « اللاشعور » ؛ أى يمثل عنصرا مناقضاً غير متوقع ، يعارض الأيديولوجية الاستعمارية التى تمثل « الوعى » فى الكتاب ويعرقلها . إن تأثيره على مصير الجماعة الذى يأتى من كهف فى أعماق الأرض ، يتخذ شكل سلسلة من الألغاز التى تكون النسيج الروائى الذى ينتهى بالتكشف الأخير . وعلى الرغم من ذلك « فنيمو » لا يلعب دوراً فى المشروع الأيديولوجى الصريح للنص(٧٠) . ويضيف « بينيت » ــ فى تفسيره الرمزى الماركسى الصريح للنص ــ أن « نيمو » يدلل على « أن الطبيعة ــ حتى فى أقصى أطراف الأرض ــ عامرة ، شأنها شأن البلاد البعيدة التى استقلبت بعثات فرنسا الاستعمارية ، والتى كانت أيضا معمورة »(٧١) . وهكذا تدخل إلى النص بصورة غير مباشرة عن طريق « نيمو » مشكلة السكان الأصليين للمستعمرات ، لتهدم أسطورة روبنسون كروزو ، عن البداية الاستعمارية النقية ــ تلك الأسطورة التى استخدمها البعض للتدليل على أن التنظيم الاقتصادى يمكن أن يبدأ من نقطة الصفر . إن مشكلة السكان الأصليين للمستعمرات تدخل إلى النص عن طريق « نيمو » لتجادل الأيديولوجية الاستعمارية وتعارضها ، ولتبرز فساد الفكرة البرجوازية عن التوافق والانسجام بين العلم والطبيعة . وهكذا نرى أن « ماشيرى » ومن حذا حذوه يشجعوننا على قراءة الكتاب بطريقة عكسية ــ أى أن نتتبع فيه معنى مخالفاً للمعنى المقصود صراحة ، وأن نرى فيه انعكاسا لتناقضات حقيقية ، وأن نجد فى الرواية العبرة التالية : أن البرجوازية لا يمكن أن توجد وحدها دون شريك ، ولا يمكن أن تقهر المطلق ، ولا يمكن أن تكتشف طبيعة عذراء غير معمورة ، ولا تستطيع أن تفرض سيطرتها إلا على عدد من العلاقات الاجتماعية . وهكذا نجد فى الكتاب أن « فيرن » يكشف عن منطق الأيديولوجية البرجوازية وحدوده القصوى . وكما يقول لنا « دريدا » ، إن الأيديولوجيات تبدأ فى الانهيار عندما نصل بمنطقها إلى حدوده القصوى . ونحن نستطيع أن نصل بمنطق أيديولوجية النص إلى حدوده القصوى إذا تناولنا النص لا بغرض اكتشاف عوامل وحدته ، بل بغرض اكتشاف ما يغفل ذكره ــ أى ما يشير إليه دون أن يذكره صراحة . إن النص ينتقد أيديولوجيته من داخله عن طريق ما يغفل ذكره صراحة ــ « أى عن طريق المعنى الغائب الحاضر فيه ــ وعن طريق صراعات المعانى المتباينة »(٧٢) . وكل ما يخفق النص فى قوله صراحة سيقوله المفسر .

إن ذلك النوع من التفسير يخالف كل المخالفة طريقة النقد الإنجليزى ــ الأمريكى ، التى تهدف إلى إبراز عنصر الوحدة والترابط المنطقى فى العمل الفنى ، والتى تفترض ــ حتى فى حالة بعض الأعمال المعقدة ، مثل قصيدة **الأرض الخراب** ، وأناشيد « إزرا باوند » ــ أن كل التناقضات والإشارات والإيحاءات ومناطق الغموض تخضع لنمط واحد متسق مفهوم ينتظمها جميعا . ومنهج التفسير التفكيكى يمكنه أن يحقق هدفا آخر ؛ إذ إننا يمكننا توظيفه لا لاكتشاف التناقضات المهمة فى داخل النص فحسب ، ولكن أيضا لنكشف عن تفوقه على مناهج التفسير الأخرى ، التى ترفض أن تأخذ فى الحسبان الدلالات السياسية للنص . إن إطار النقد التفكيكى الأيديولوجى يتميز بملمحين

أساسيين : أولهما هجومه على أنواع التفسير الإنسانى أو الأخلاقى للنص ؛ وثانيهما اعتقاده بأن رؤيته المتفوقة للتاريخ والسياسة ، التى تنبع من النظرية الماركسية العلمية ، تستطيع أن تهدم التفسيرات الأخلاقية والإنسانية للعمل . ويتضح هذان الملمحان الأساسيان فى التفسير التاريخى الدقيق الذى قام به « ويدوسون » وآخرون لرواية آدم بيد ، التى كتبتها « جورج إليوت »[٧٣] . وكان هدفهم فى هذا التفسير هو دحض المنهج التقليدى فى تفسير النص الذى تأثر بالناقد الإنجليزى ف . ر . ليفيز ــ ذلك المنهج الأخلاقى الذى تميز برد الأعمال الأدبية إلى معايير أخلاقية ثابتة ومفترضة ، وإلى « القيم الجامعية المتحضرة » التى تقوم على الإيمان « باستقلال الروح الإنسانية ، على نحو لا يدع مجالا لأى تفسيرات تبسيطية تقوم على فكرة الحتمية الاقتصادية أو صراع الطبقات » ــ ذلك المنهج الذى حاول « أن يستحوذ أيديولوجيا على النص » ، ويجعله تعبيرا عن الحنين إلى ذلك « المجتمع العضوى » الذى يمثل الفكرة الأساسية فى كتابات « ليفيز » النقدية .

يقول « ويدوسون » إن الأيديولوجية تظهر فى النص على طريقة نظرية « يوهانيس ألثوسياس » الفيدرالية فى التنظيم السياسى ؛ أى أن العمل يحتفظ « داخله ببعد معين » عن الأيديولوجية التى تحكمه . أما الأيديولوجية نفسها فيعرفها « ويدوسون » بأنها « العلاقة الخيالية التى تربط الأفراد بأوضاعهم الحقيقية فى الواقع » . والأوضاع الحقيقية التى توجد فى الواقع خارج النص يصورها المفسر فى تعرضه للقرن التاسع عشر . ولكن النص نفسه يشير بدوره إلى هذه الأوضاع من الداخل . والمفسر لذلك يرغب فى كشف العلاقة الجدلية التى تربط النص بسياقه التاريخى ، أى التى تربط « الواقعية » (بما هى أسلوب أدبى) ، بواقع العلاقات الاجتماعية الذى تحاول « الواقعية » (بما هى أسلوب أدبى) أن تخفيه أو تبرره ، ولكنها ، برغم ذلك ، تستحضره ضمنا عن طريق أسلوبها فى التخصيص والتجسيد . وهكذا تناطح رؤية المفسر للتاريخ رؤية المؤلف . فالنص يوحى بسياق أو موقف تاريخى ، يقوم المفسر بتحديد ملامحه الحقيقية . ولكن نجاح هذا النوع من النقد يعتمد بصورة كبيرة على قدرة المفسر على الإقناع ، بحيث يقنعنا أن النص نفسه يوحى بالمعانى التى يجدها المفسر فيه . وهكذا نجد أن « ويدوسون » يعترف بأن رواية آدم بيد تعتمد فى مجموعها على تفسير الأفعال والعلاقات الإنسانية التى تتعرض لها فى ضوء فلسفة الوضعية الإنسانية ؛ ولكنه يؤكد فى الوقت نفسه ــ متبعا المنهج نفسه الذى وجدناه عند « ماشيرى » ــ أن انحياز النص إلى رؤية معينة يكشف بالضرورة عن قدر من « التوتر ، والتردد ، والإغفال المتعمد ، والتناقض فى النص » . والأصح هنا أن نقول إن المفسر ــ لا النص ــ هو الذى سيكشف هذه التناقضات ؛ لأن النص نفسه لا يستطيع أن يتحدث مباشرة عن دلالاته . وهذه التوترات والتناقضات تظهر عادة فى النصوص التى تتوخى الصدق التاريخى . « فجورج إليوت » ــ مثلا ــ تحاول دائما أن تؤكد لنا أنها شاهدة أقسمت يمينا على أن تقدم بصدق الصورة التى انعكست على مرآة عقلها ، والتى تؤكد ضرورة أن نتعاطف مع البشر ونتحملهم كما هم ، دون أن نطالبهم بالمحال . ومعنى هذا أن « جورج إليوت تستخدم الواقعية وسيلة لحث البشر على تفهم إخوتهم فى البشرية والتعاطف معهم ــ أى بوصفها شكلا وتطبيقا للفلسفة الإنسانية » . وواقعية « جورج إليوت » تدعى لنفسها الصدق والأمانة ، والرؤية الكاملة ، والصحة التاريخية . وهى فى سبيل تحقيق هذه الأهداف تصور لنا الشخصيات فى الرواية بطريقة تثبت أن كل شخصية تحمل نمطا أخلاقيا ثابتا ، يتحكم فى تشكيل ملامحها . وقد نتصور لذلك أن رؤية آدم بيد تمثل « تأكيدا واثقا للأيديولوجية البرجوازية الإنسانية ؛ ففى نهاية الرواية نجد أن الكاتبة قد اجتثت الأنانية والذاتية من جذورها ؛ فقد تعلم « آدم بيد » عن طريق المعاناة فضيلة التعاطف مع الآخرين ، وازدهرت أحواله المادية فى الوقت نفسه ، فى حين يسوء مصير « آرثر دونيثورن » ، الذى ينتمى إلى طبقة النبلاء ذوى الأملاك ، والذى لم يستوعب درس التعاطف » . لهذا السبب يقول البعض إن الرواية تنتصر للإنسانية الهيلينية التى دعا إليها « ماثيو آرنولد » ضد العبرانية التى صبغت مذهب « الميثودية » الدينى المتشدد ، وتصور عالما يحكمه اليقين المعرفى . ويظل مثل هذا التفسير للرواية مقنعا « مادمنا ملتزمين بإطار الأيديولوجية الإنسانية فى قراءتها وفهمها » . ولكن مثل هذه القراءة لا ترضى « ويدوسون » وأتباعه بطبيعة الحال . والآن سنرى كيف يطرحون « نموذج المعارضة » ، أى نموذج التفسير المعارض ، الذى يكشف التناقضات الفكرية فى الرواية . إن الكاتبة تتخلى عن الواقعية أحيانا ، كما يحدث فى حالة إنقاذ « هيتى » من الإعدام فى آخر لحظة . لماذا لم تعدم « هيتى » ؟ مالذى جعل الكاتبة تخفف الحكم عليها من الإعدام إلى النفى ؟ ثم لماذا تنفيها ثم تميتها فى رحلة العودة إلى إنجلترا ؟ والسبب ــ كما يقول « ويدوسون » ــ أن الكاتبة ترفض أن تعترف بأن « هيتى » قد أصبحت « عاهرة » . وربما كان السؤال التالى أكثر دلالة : لماذا لا تصف لنا الكاتبة كيف يحصل « آرثر » على إذن إيقاف تنفيذ حكم الإعدام فى « هيتى » ؟ ويقدم « ويدوسون » الإجابات التالية : تميت الكاتبة « هيتى » لأن « هيتى » قد استنفدت غرضها بوصفها جزءا من مشروع الكاتبة الأخلاقى ؛ ومن ثم فقد وجب إبعادها عن ساحة الصراع . كذلك تنقذ الكاتبة « هيتى » من الإعدام لأن وحشية الإعدام بالشنق تتعارض مع فلسفة الرواية الإنسانية . كذلك تغفل الكاتبة شرح كيفية حصول « آرثر » على أمر إيقاف حكم الإعدام لأن أى توضيح كيفية استغلال « آرثر » لنفوذه وامتيازاته الطبقية فى إنقاذ « هيتى » وشرحه سيتعارض مع سياق الرواية ؛ « لأنه سيضيف إلى النص بعدا جديدا ــ هو بعد الحياة العامة (وبخاصة الدور الذى يلعبه النفوذ الطبقى فيها) . إن دخول هذا البعد الجديد قد يمثل خطرا على رؤية العالم التى تروجها « جورج إليوت » ، أضف إلى ذلك أنه يمثل خروجا عن بؤرة التركيز فى الرواية » .

والكاتبة كذلك تغفل تماما الإشارة إلى دلالات « الميثودية » بما هى حركة اجتماعية قوية ، كان لها تأثير كبير فى المدن فى تلك الحقبة . إن « الميثودية » تصل إلينا على لسان « دينا » التى تقطن منطقة « هيسلوب » الريفية . وهكذا يلوم النقاد « جورج إليوت » لوما ضمنيا لأنها استثنت من عالم روايتها « المجتمعات الصناعية فى المدينة » .

وعلى الرغم من ذلك فإن « وجود « دينا » فى الرواية . . يستحضر بدوره السياقات الغائبة من النص ، التى توجد خارج النص » . ويطور « ويدوسون » فكرة السياق الاجتماعى للحركة « الميثودية » التى حذفتها الكاتبة ، ويقدم ببعض التفصيل عرضا تاريخيا لهذه الحركة منذ بداية انتشارها بين أفراد الطبقة العاملة فى الحقبة التاريخية

التى يتعرض لها النص ، إلى تطورها إلى حركة محترمة بين أفراد الطبقة المتوسطة فى زمن نشر الرواية .

إن أوجه القصور فى رواية آدم بيد لاتتضح لنا إلا عندما نتأمل هذا الإطار التاريخى خارج النص . إن صمت الكاتبة عن بعض الأمور ، وكبتها المتعمد أو اللاواعى لمعان معينة ، يشد انتباه القارىء إلى وجود « بناء كامن» يحد من سيطرة الأيديولوجية الصريحة التى يعتنقها العمل ؛ لأن هذا « البناء الكامن يمثل العلاقات الاجتماعية الحقيقية بالنسبة للعمل والقوة الطبقية » . وتبرز هذه العلاقات فى أوضح صورة فى الفروق الطبقية التى تجعل زواج « آرثر » من « هيتى » أمرا مستحيلا . ومرة أخرى نجد أنه من الصعب أن نضع حدودا لمثل هذا النوع من التفسير النقدى ؛ إذ إن كل عمل فنى يتضمن بالضرورة ذكرا ما للعمل أو لقوة الطبقة ، على نحو يجعله عرضة للتفسير الماركسى . فهل يعنى هذا أن تتساوى الأعمال ؟ لا . إن النقد الماركسى يجعل من قدرة النص على تقبل هذا المنهج فى التفسير الجدلى معيارا لقيمته الأدبية . فالأعمال التى تتطلب المفسر وتشجعه على هذا النوع من النقد ، هى أفضل من الأعمال التى لا تسمح به . ولهذا السبب يجد « ويدوسون » والآخرون أن رواية آدم بيد أفضل من رواية معبد سالم لمسز « أوليفانت » ، التى تتم مقارنتها بآدم بيد فى الدراسة نفسها . إن آدم بيد ، عند إخضاعها لهذا النوع من التفسير الماركسى ، تكشف عن عناصر مهمة فى العلاقات الاجتماعية فى منتصف العصر الفيكتورى ، خصوصا فيما يتعلق بالعمل ، والطبقة ، ووضع المرأة ــ وهى عناصر تعارض الأيديولوجية السائدة صراحة فى العمل وتهدمها .

وفى هذا النوع من النقد تكمن أهمية النص فى النفع الذى يرجى منه عند قراءته وتفسيره فى إطار معين ، هو إطار النظرية الماركسية ــ أى فى قدرته على أن يستخدم فى إنتاج معنى يدعم النظرية الماركسية . وفى هذا النوع من التفسير يغامر القارىء بموقفه السياسى والأخلاقى . وقد نتشكك بطبيعة الأمر (وكما يدعو المنهج التفكيكى) فى حقيقة أى علاقات اجتماعية يصورها النص بوصفها علاقات تصلنا من خلال تقاليد السرد المصطنعة و « الأساطير » التى تخلقها الاستخدامات اللغوية . ولكننا ندرك أيضا أن قبول هذا السرد أو ذاك التحليل التاريخى يضع قيودا على المعايير التى نقيس بها النصوص بعامة ، بمعنى أن نشاط التفسير الذى يقوم على المقارنة ورصد التماثل والاختلاف بين عدد من المعانى ، وينتج قراءة فى العمل الأدبى ، يبرر نفسه بالتأثير الذى يحدثه على القارىء .

فالأفكار التى تثيرها آدم بيد بصورة غير مباشرة ــ كما يقول « ويدوسون » وزملاؤه ــ تبدأ فى تهديد النظرية الليبرالية الإنسانية التى تؤمن بها « جورج إليوت » ، والتى قد يؤمن بها القارىء أو المفسر ، بمجرد أن يبدأ المفسر فى إقامة علاقات بين منظور النص ومنظور التفسير ؛ لأننا بمجرد أن نصبح على وعى بهذه العلاقات ، نضيف إلى معايير القيم المعتادة ــ مثل الشفافية الأيديولوجية ، أو ترابط الشكل الفنى وتماسكه ــ معيارا جديدا هو قدرة النص على إثارة جدل بين العالم الداخلى الذى يصوره من ناحية ، وواقع « علاقاته الحقيقية » بالعالم من حوله فى حقبة تاريخية محددة ، من ناحية أخرى .

لذلك فإن قوة هذا النوع من التفسير تكمن فى إلحاحه على أوجه التشابه والاختلاف بين « النص الداخلى » الذى يكشفه التفسير من خلال رصده للتناقضات الداخلية فى الأيديولوجية الظاهرة من ناحية ، والسياق التاريخى الذى كتب فيه النص من ناحية أخرى . كذلك تكمن قوته فى أنه يسوق حججا موضوعية ليدلل على أهمية إقامة هذا النوع من التقابل . ونتيجة لهذا النوع من التفسير تتغير بؤرة النص . ففى حالة آدم بيد مثلا تنتقل بؤرة النص فى التفسير من اهتمامات الفرد الواعية إلى « سياق العلاقات الاجتماعية الحقيقية » الذى يعيش بداخله . والهدف من سياسة تغيير بؤرة النص هكذا هو الكشف عن « اللاشعور السياسى » الدفين للنص ــ ذلك « اللا شعور » الذى لا يعترف به النص صراحة ، والذى يمثل خطرا كامنا على « الوعى السياسى للنص » ــ أى على أيديولوجيته الظاهرة . والمفسر هنا يسلك سلوكا شبيها بسلوك المحلل النفسى ؛ فهو يعتنق فكرة محددة تبدو صحيحة عن طبيعة العلاقات الحقيقية (فى إطار ديناميات الأسرة مثلا) ، ثم ينطلق فى تأكيد أن الكبت الذى ينتج عن الرغبة فى خداع النفس أو عن « الوعى الزائف » الذى تغذيه المصلحة الذاتية ــ هذا الكبت هو ما يمنع القارىء من الاعتراف بصدق التحليل الذى يقدمه الناقد له وصحته . فإذا قبلنا أن الماركسى يمتلك حقا بصيرة نافذة فى علاقة التاريخ بالنفس البشرية ، يصبح من الطبيعى أن ننظر إلى أى مقاومة للتفسير الذى يقدمه (كأن يفضل أحد التفسير الأخلاقى على التفسير الماركسى مثلا) ــ تصبح مثل هذه المقاومة دليلا على محاولة الكبت والتضليل التى تميز الأسلوب البرجوازى الواقعى . ويعتقد الماركسيون أن أى محاولة لإقامة التفسير على أسس « ليبرالية إنسانية » أو أخلاقية ، بعيدا عن التحليل السياسى ، تمثل محاولة هروب لن ينتج عنها إلا الكشف عن المزيد من التناقضات الذاتية الداخلية .

ويمكن أن يثير البعض عددا من الاعتراضات على المنطق الذى تقوم عليه هذه النظرة ، لاسيما أنه يعتمد اعتمادا كاملا على التسليم بصدق النظرية الأعلى التى تحكمه ، والتى تقول بأن التاريخ يتحكم فى شكل العلاقات الإنسانية ومسارها ؛ فقد يقول معترض بأن هذه النظرة النقدية تقوم على التعميم الشديد ، وأنها تجد فى النص معانى لا يمكن أن تكون وردت على ذهن الكاتب أو قرائه الأصليين . وقد يقول آخر إنها تتطلب وضع النص فى سياق تاريخى مخالف لسياقه ، كأن نحاول أن نفسر « العهد الجديد » فى ضوء « العهد القديم » ، أو أن نبحث ــ مع « إيان وات » ــ فى رواية روبنسون كروزو أو أعمال « ديفو » بعامة عن الخطوط العريضة لنظرية « طونى » فى علاقة الدين بنشأة الرأسمالية[٧٤] ، أو كأن نحاول أن نلخص تاريخ حياة « هاملت » فى ضوء نظرية « فرويد » . إن الطابع الماركسى للتفسيرات النصية التى تعرضنا لها حتى الآن يتبلور حقيقة فى افتراضها جميعا بأن أى معان خفية يكتشفها المفسر ستعارض بالضرورة الأيديولوجية السائدة ، أو البرجوازية ، أو أيديولوجية الطبقة الحاكمة . ومن الواضح بالطبع أن النظرة الماركسية فى تطور الرأسمالية ، وفى الصراع الطبقى ، وهلم جرا ، ستتعارض بالضرورة مع الأيديولوجية الصريحة التى تعبر عنها النصوص الليبرالية فى القرن التاسع عشر .

هوامش :

(١) فى بعض الأحيان يتم إعداد النص نفسه بحيث يتناسب وأهداف مؤسسة بعينها ، كما يحدث على سبيل المثال فى المؤسسات التعليمية التى تعدل النصوص الأدبية التى يستخدمها طلبة المدارس : انظر الدراسة التى قام بها R. Balibar بعنوان :
"An example of literary work in France: George Sand's 'La Mare audiable • The Devils Pool' of 1846 .
والتى تعرض فيها لهذا الموضوع . وقد نشرت الدراسة فى **The Sociology of Literature : 1848, F. Barker et al.** (eds.) , (Colchester, 1978)
وقد ناقش هذه الدراسة T. Bennett فى كتابه **Formalism and Marxism, (London, 1978), 158 ff.**

(٢) انظر E. D. Hirsch, **The Aims of Interpretation,** (Chicago, 1976), 120 .
وحول النصوص القانونية انظر :
S.C. Yeazell, "Canvention, Fiction and the Law" **New Literary History, Vol. XIII (1981), No. 1, 89 ff.**

(٣) حول موضوع النصح والتوجيه انظر :
O.P. Gauthier, **Practical Reasoning,** Oxford, 1963 Ch. 5, 66 ff.

(٤) R. Geuss, **The Idea of a Critical Theory,** (Cambridge, 1981), 23.

(٥) المرجع السابق ، ص ٢٢ . **(Ibid., 22)**

(٦) يرتبط هذا الاتجاه على وجه الخصوص بأعمال الناقد :
Jurgen Habermas
انظر R. Geuss, **ibid,** 12 ff., 31.

(٧) المرجع السابق ، ص ١٤ **(Ibid.,** 14)

(٨) المرجع السابق ، ص ٢٠ ومابعدها .

(٩) انظر المرجع السابق ، فى أماكن متفرقة ، وبخاصة ص ٢٦ وما يليها (Cf. **Ibid., Passim** and esp. 26 ff.)

(١٠) انظر : T. Eagleton, **Criticism and Ideology,** (London, 1976), 44-63.
وكذلك : B. Sharratt, **Reading Relations,** (Brighton, 1982), 57 ff.
حيث يناقش كل من الكاتبين بعض نماذج النشاط الأدبى الماركسى فى المجتمع .

(١١) انظر : G. Watson, **The English Ideology** (London, 1973)
حيث يعرض الكاتب لظاهرة السلبية التى ميزت علاقة الروائيين الإنجليز بالمؤسسات السياسية فى القرن التاسع عشر .

(١٢) حول علاقة الأيديولوجية بالتصورات المختلفة للطبيعة البشرية انظر ــ على سبيل المثال : E. Fischer, **Art Against Ideology,** (London, 1969), esp. 77-134.

(١٣) الخطاب بتاريخ يونيو ١٩٥٦ ، وقد نشر فى الجزء الخاص بألبير كامى فى كتاب : **Theatre, recits, nouvelles,** ed, R. Quillot, (Paris, Pléiade 1962), 1973 ff.

(١٤) انظر : C.C. O'Brien, **Camus** (London, 1970), 47 ff.

(١٥) P. Thody, Albert Camus, (London, 1961), 106.

(١٦) D. Caute, **The Illusion** (London, 1972), 81 .

(١٧) انظر تفصيلات هذا الجدل فى : J. Cruickshank, **Albert Camus and the Literature of Revolt** (London, 1959), 120 ff.

(١٨) J. P. Sartre, **What is Literature?,** Translated by B. Frechtman (London 1950), 14 .

(١٩) George Orwell, **The Road To Wigan Pier** (Harmondsworth 1962), 93. CF. 116 f.

(٢٠) قارن المقطع من رواية أورويل بوصف جمع بقايا الفحم فى جنوب مقاطعة ويلز فى الفترة نفسها فى مرجع : Branson and M. Heinmann, **Britain in the 1930s** (London, 1973), 67.
وحول علاقة الرواية التاريخية بالأدلة انظر : A.C. Danto, **Analytical Philosophy Of History** (Cambridge 1965), Chs. 4 and 6.

(٢١) حول التفرقة بين عقائد المفسر والعقائد التى يعبر عنها النص ، ومحاولة الناقد أ . أ . ريتشاردز دحضها انظر مقالى بعنوان : "I.A. Richards and the Fortunes of Critical Theory", **Essays in Criticism,** Voi. XXX (July 1980), No. 3, 198ff .

(٢٢) حول التعميمات انظر : R. Fowler, **Literature as Social Discourse** (London 1981, Ch. 6 **Passim,**
وكذلك للمؤلف نفسه **Linguistics and the Novel** (London 1977), 84-9.

(٢٣) I.A. Richards, **Practical Criticism** (1929; reprinted London 1964), 278.

(٢٤) T.S. Eliot, Shakespeare and the Stoicism of Seneca (1927), in his **Selected Essays** (London 1951), 137 .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ٢٥٨ **(Ibid,** 258)

(٢٦) حول الدلالة الأيديولوجية لمدرسة النقد الحديث انظر : F. Mulhern, **The Moment of Scrutiny** (London 1979) .
وكذلك : J. Fekete, **The Critical Twilight** (London 1978)

(٢٧) R. Barthes, **S/Z** (Paris 1970), 211 .
وفى الكتاب نفسه ، فى صفحة ١٠٢ وما يليها ، يناقش بارت فكرة الفنان بوصفها فكرة برجوازية .

(٢٨) انظر : B. Thorne and N. Henley (eds) **Language and Sex(difference and dominance** (Rowley, Mass. 1975) .
وكذلك : R. Lakoff, **Language and Woman's Place, Language in Society,** 2 (1973), 45-80.

(٢٩) C. Belsey, **Critical Practice** (London 1980), 42 .

(٣٠) انظر : R. Barthes, **Système de la mode** (Paris 1967), 265 .

(٣١) C. Belsey, **Op. Cit,** 47 ff.
وفى هذا تتفق بيلسى مع الآراء التى طرحها جـ . وليامسون فى كتابه فك الشفرات الإعلانية
J. Williamson, **Decoding Advertisements** (London 1978).

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٤٧ . **(Ibid.,** 47) .

(٣٣) المرجع السابق ، ص ٤٩ . **(Ibid.,** 49) .

(٣٤) R. Barthes, **Mythologies** (Paris), 173. وفى ترجمة Annette Lavers إلى الإنجليزية التى نشرت فى لندن عام ١٩٧٢ ، ص ١٠٠ .

(٣٥) المرجع السابق ، النسخة المترجمة إلى الإنجليزية ، ص ١٠٠
الأصل الفرنسى ، ص ١٧٣ **(Ibid.,** 173)

(٣٦) المرجع السابق ، ص ١٧٤ **(Ibid., 174)**

(٣٧) المرجع السابق ، ص ١٧٥ **(Ibid.,** 175)

(٣٨) P. Thody, **Roland Barthes: a conservative estimate,** (London 1977), 42

(٣٩) انظر : I. A. Richards, **Practical Criticism** (1929 reprinted, London 1964), 53 ff.

(٤٠) J. Fiske and J. Hartley, **Reading Television** (London 1978), **Passim,** esp. 116 FF. and 124 FF., 190 F.
(فى أماكن متفرقة ، بخاصة ص ١١٦ وما يليها ، وص ١٢٤ وما يليها ، وص ١٩٠ وما بعدها) .

(٤١) المرجع السابق ، ص ٤١ والصفحات التالية : **(Ibid.,** 41 ff.)

(٤٢) R. Barthes, **Le Plaisir du Texte** (Paris 1973), 5 (Barthes, **the Pleasure of the Text,** Trans. R. Miller, (London 1976, 32).

(٤٣) انظر : J.L. Sammons, **Literary Sociology and Practical Criticism** (Bloomington and London 1977), 60.
ورغم أننى اعتمدت أساسا على هذا المرجع إلا أن هناك مصادر أخرى انظر مثلا : R. Williams, **Marxism and Literature** (Oxford 1977), 13 ff.
وكذلك : C. Slaughter, **Marxism, Ideology and Literature** (London 1980), 81 F., 187.

(٤٤) حول رأى ماركس فى الرومانسية بأعتبارها وهما له مبرراته التاريخية انظر : C. Slaughter, **Op. Cit,** 9.

وكذلك : F. Jameson. **The Political Unconsious** (London 1981), 96.

وفى هذا الكتاب يقول المؤلف إن الحركة الرومانسية كانت «لحظة غامضة» فى تاريخ الكفاح ضد الرأسمالية . وبطبيعة الحال تتسم معظم هذه التعميمات بقدر من السذاجة ــ ويناقش Butler فى أماكن متفرقة من كتابه **Romantics, Rebels And Reactionaries** (Oxford 1981) التغيرات التى طرأت على الانتماءات السياسية لشعراء ينتمون لحركة الرومانسية فى إنجلترا .

(٤٥) انـظر : L. Trotsky, **Literature and Revolution,** (Ann Arbor 1960), 242 f.

(٤٦) انظر : K. Marx and F. Engels, **the German Ideology** (London 1967), 64 f.

(٤٧) انظر: J. L. Sammons, **op. cit,** 60

(٤٨) هكذا لخص R. Geuss فكرة لوكاتش فى كتابه **The Idea of a Critical Theory** (Cambridge 1981), 24 .

وأشـار إلى كـتـاب لـوكـاتش **Geschichte und Klassenbewsstsein** (Neuwied and Berlin 1968), 87, 141, 148 ff., 357 ff. .

(٤٩) يتعرض النقاد الماركسيون كثيرا فى كتاباتهم لعلاقة النصوص بالأيديولوجية السائدة . فعلى سبيل المثال ، انظر : **T. Eagleton, Criticism and Ideology,** London 1976, Ch. 3, 64-101.

وانظر أيضا : C. Slaughter, **Op. Cit.,** Chs. 4-6.

(٥٠) G. Lukacs **The Historical Novel,** (Harmondsworth 1969), 96f.

(٥١) C. Slaughter, **op. Cit.,** 129

(٥٢) J. Bennett, **Formalism and Marxism,** (London 1977), 39

(٥٣) G. Lukács· ., in D. Craig, (ed.) **Marxists on Literature,** (Harmondsworth 1965), 285.

(٥٤) المرجع السابق . (**Ibid.**)

(٥٥) المرجع السابق ، ص ٢٨٧ (**Ibid.,** 287)

(٥٦) المرجع السابق ، ص ٣٢٣ (**Ibid.,** 323)

(٥٧) المرجع السابق ، ص ٢٨٨ . (**Ibid.,** 288f.)

(٥٨) المرجع السابق ، ص ٢٩٤ و٣٠٥ . (**Ibid.,** 294; cf. 305)

(٥٩) المرجع السابق ، ص ٣٠٣ (**Ibid.,** 303)

(٦٠) المرجع السابق ، ص ٣٢٤ (**Ibid.,** 324)

(٦١) المرجع السابق ، ص ٣٣٤ (**Ibid.,** 334)

(٦٢) المرجع السابق ، ص ٣٤٤ (**Ibid.,** 344

(٦٣) المرجع السابق ، ص ٣٤٨ (**Ibid.,** 348)

(٦٤) F. Jameson, **Op. Cit.,** 20.

(٦٥) T. Eagleton, **Op. Cit.,** 16.

(٦٦) P. Macherey. **Pour Une Theorie De la Production Litteraire** (Paris 1966), 66 .

(Macherey, **A Theory of Literary Production,** trans. G. Wall, london 1978, 52)

(٦٧) المرجع السابق ، ص ١٠٣ (**Ibid.,** 103)

والترجمة الإنجليزية ، ص٨٤ (**Ibid.,** 84)

(٦٨) المرجع السابق ، ص ١١٣ (**Ibid.,** 113)

والترجمة الإنجليزية ، ص ٩٢ وبعدها (**Ibid.,** 92f.)

انظر كتاب تيرى إيجلتون (Terry Eagleton) المذكور سابقا ، ابتـداء من صفحة ٩٠ حول علاقة ماشيرى بعالم النفس سيجمون فرويد .

(٦٩) P. Macherey, **Op. Cit.,** 190.

(٧٠) C. Belsey, **Critical Practice,** (London 1980), 108.

(٧١) T. Bennett, **Op. Cit.,** 25.

(٧٢) وانظر أيضا : F. Jameson, **Op. Cit.,** 48ff.

(٧٣) P. Widdowson, Paul Stigant, And Peter Brooker. "History and Literary Value" **Literature and History, V. 1 (1979), 2ff.**

(٧٤) I. Watt, **the Rise of the Novel** (Harmondsworth 1963), 62 ff.

الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجية*

أنتونى إيستوب*

ترجمة : حسن البنا

تقديم : الترجمة التالية لفصل من كتاب بعنوان « الشعر بوصفه خطابا » Poetry As Discourse ، لمؤلفه أنتونى إيستوب Antony Easthope . والكتاب منشور حديثا (١٩٨٣) فى سلسلة New Accents التى يقوم على تحريرها تيرنس هاوكس T. Hawkes .

أما السلسلة ، كما يشير المحرر العام لها فى كل كتاب منها ، فتتصدى لمواجهة عالمنا المتغير الذى يؤثر على طبيعة الدراسات الأكاديمية ، التى يفترض أنها تعكس مجتمعنا وتساعد على صياغته . ويتضح هذا الأمر فى مجال الدراسات الأدبية بصفة خاصة ؛ ومن ثم تأتى أهمية الكشف عن الفرضيات والمسلمات الموروثة من الماضى فى هذا المجال ، وبصفة خاصة تلك التى لم تعد تبدو مناسبة للواقع الذى يعيشه جيل جديد . والسلسلة New Accents تحاول أن تقوم بدور إيجابى فى هذا الوضع ، بالعمل — من خلال كتبها — على تشجيع عملية التغير بدلا من مقاومتها ، وتوسيع الحدود القائمة حديثا لتجدد الأدب ودراسته الأكاديمية بدلا من تثبيتها . وبالإضافة إلى ذلك تهتم السلسلة بالتعليق على أهم مناطق الاهتمام البارزة حديثا ، من طرق تحليل ، ومفاهيم ، وأفكار جديدة حول طبيعة الأدب ودوره فى علاقته بالمجتمع ، وكذلك تلك الخاصة باللغة .

أما مؤلف هذا الكتاب فيعمل محاضرا للإنجليزية فى معهد مانشستر للفنون بإنجلترا . وقد صدر الكتاب عن دار Methuen بلندن ونيويورك . وهو يتكون من جزئين : الأول بعنوان « نظرية للخطاب » ؛ ويشمل ثلاثة فصول : الأول بعنوان : « الخطاب بوصفه لغة » ؛ والثانى هو الذى نترجمه هنا ؛ أما الثالث فهو بعنوان « الخطاب بوصفه فاعلية » . والجزء الثانى من الكتاب يحمل عنوان « الشعر الإنجليزى » ؛ ويشمل سبعة فصول ، يعد الأخير منها خاتمة . والجزء الأول نظرى فى أساسه ، أما الجزء الثانى فهو تطبيقى . والكتاب يحاول أن يحلل الشعر بوصفه خطابا شعريا ، وهذا يكون ممكنا — كما يُشير التعريف بالكتاب — من خلال مفهوم للخطاب بوصفه شكلاً يتحدد فوريا من خلال اللغة،الأيدلوجية والفاعلية .

والكتاب كذلك ينطلق إلى قراءة التقليد الإنجليزى — من شكسبير إلى إليوت — بوصفه خطابا مفرداً ، ملتزما بافتراضات معينة عن اللغة ، والمجتمع ، والفردية ، ومنكرا افتراضات أخرى . وإن أساسا ثابتا للمبدأ الذى يقوم عليه الكتاب يمكن العثور عليه فى الصفات الشكلية للشعر ، وبصفة خاصة فى استخدام الوزن الإيامبى ، واستخدام تكنيك شعرى يعطى أثر الصوت الفردى المتكلم « حقيقة » . وتؤخذ التنوعات التاريخية فى الخطاب فى الحسبان من خلال تحليل قصائد لشكسبير ، وبوب ، ووردزوورث ، وإليوت وباوند .

والفصل الذى نترجمه هنا يحمل عنوان « الخطاب [الشعرى] بوصفه أيديولوجية » Discourse As Ideology . وهو مثل كل الفصول الثلاثة الأولى ، يتكون من ثلاثة أجزاء : الأول يحمل عنوان « الاستقلال النسبى للخطاب الشعرى The Relative Autonomy of a Poetic Discourse (ص ١٩-٢٢) ؛ والثانى عنوانه « المذهب المادى والشعر » Materialism and Poetry « (ص ٢٢-٢٤) ؛

* فصل من كتاب : « الشعر بوصفه خطابا » لأنتونى ايستوب
Antony Easthope, **Poetry as Discourse**, New Accents, Methnen, London, New York , 1983.

والثالث « الأيديولوجية بوصفها وضعا فاعلا » "Ideology as Subject Position" (ص ٢٤ ــ ٢٩)

وقد حرصت جهدى فى ترجمتى لهذا الفصل على أن أحافظ على الصورة التى قدمه المؤلف بها ، من حيث الشكل المتصل بطريقة وضعه لهوامشه وإشاراته ــ كما سوف يتضح ــ داخل النص نفسه ، ومن حيث المحتوى المتصل بمدى فهمى للنص من ناحية ، ومحاولتى أن أنقله إلى لغة عربية سليمة ومفهومة من ناحية أخرى . وقد حاولت أن أضع بعض الهوامش فى نهاية الترجمة ؛ وهى لتوضيح بعض إشارات المؤلف ، أو للتعريف ببعض العبارات والاصطلاحات التى ذكرها . ولم أذكر داخل الترجمة مقابلات إنجليزية إلا إذا كان الأمر يتعلق بعَلَم غير معروف فى العربية بصورة شائعة ، فإننى أكتبه فى هذه الحال بالإنجليزية والعربية معا فى أول مرة ، ثم بالعربية بعد ذلك . ومن ناحية أخرى فربما ذكرت بعض المقابلات الإنجليزية الأخرى إلى جانب ترجمتى لها ؛ لأننى ، فى هذه الحالة ، لا أكون متأكدا من وضوح الترجمة لدى القارىء . وثمة ملاحظة أخيرة عن أسلوب المؤلف . إن أسلوبه ليس صعبا بمعنى الكلمة ، ولكنه يكثر من استخدام الأداة النحوية الإنجليزية as منذ بداية العنوان حتى نهاية الكتاب : وقد جعل هذا الاستخدام المتكرر للكلمة ذاتها أمر ترجمتها متكررا كذلك ، والاختيارات الصحيحة لترجمة as إلى العربية ليست كثيرة : بوصف ، لكون ، أو بدون ذكرها إذا كان الفعل الأساسى فى الجملة متعديا إلى مفعولين بصفة خاصة ، فليعذرنى القارىء بوصفه كريما . أما الكلمات الواردة بين قوسين معقوفين [ ] فمن عندى لتوضيح السياق .

الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجية

« إن قليلا من الشكلية يبعد المرء عن التاريخ . . . وكثيرا منها يقرب المرء منه ثانية » .
رولان بارت
من كتاب « أساطير »

الاستقلال النسبى للخطاب الشعرى

فى افتراض أن الشعر يتحدَّد فقط بالتكرار وتكثيف الدال ، تتطابق مقالة ياكبسون[1] والتقليد الشكلى الروسى . ولكنه الأمر نفسه من حيث كون الشعر دائما بمثابة خطاب شعرى ، ينكشف ــ من ثم ــ عن إمكانات وحدود ذات صبغة تاريخية . إن الخطاب ، فى عبارة سوسير ، حقيقة اجتماعية ، وهو أيضا حقيقة اجتماعية ؛ فالتحديد اللغوى يتضمن بشكل متزامن تحديدا أيديولوجيا . واستنتاج إليوت أن « الآثار تكوِّن فيما بينها نظاما مثاليا » صحيح فى تأكيده التماسك الذاتى للخطاب الشعرى . ولكنه من الخطأ أن نفهم هذه الاستقلالية بوصفها مثالية ، متعالية ومطلقة ، وليس بوصفها مادية ، تاريخية ونسبية .

وقد أدرك جراهام هوه G.Hough أن فى القول بأن النقد الأدبى « يجب أن يكون قادرا على إعطاء بعض التقدير الواضح لعلاقة الأدب بالنظام الاجتماعى ، يتطلب بعض التطبيق للماركسية » (١٩٧٠ ، ص ٥٧) . وفى الوصف الكلاسيكى لهذه العلاقة : « تكون البنية الاقتصادية للمجتمع » قاعدة ، أو « الأساس الحقيقى » الذى عليه « تقوم بنية فوقية قانونية وسياسية » . « إن الأشكال الإستطيقية » (ومن بينها الشعر) هى بعض « الأشكال الأيديولوجية » لـ « الوعى الاجتماعى » المتصل بالبنية الاقتصادية والمحدد بها فى القاعدة . (ماركس وإنجلز ١٩٥٠ ، ١ ، ص ٣٢٨-٣٢٩) . والشعر بوصفه شكلا أيديولوجيا غيرُ مطابق للقاعدة الاقتصادية ؛ لأنه لو كان مطابقا لها لما أمكن النظر إليه بوصفه شيئا منفصلا عنها . وعلى الرغم من أنه فى كل عصر « لا تكون الأفكار السائدة أكثر من تعبير مثالى عن العلاقات المادية المسيطرة » (ماركس وإنجلز ١٩٧٠ ، ص ٦٤) ، فهى ليست إلا هذه العلاقات ذاتها فى صورة « مثالية » ، ومن ثم تعد إلى حد ما تعبيرا له استقلاليته :

> « كل طبقة جديدة تضع نفسها فى مكان طبقة حاكمة قبلها ، تكون مضطرة ، لمجرد أن تنفذ إلى هدفها ، إلى أن تصوِّر مصلحتها بوصفها المصلحة العامة لكل أعضاء المجتمع ؛ أى أنها تعبر عن نفسها فى شكل مثالى . إن عليها أن تعطى أفكارها شكل العمومية ، وتصوِّرها بوصفها الأفكار الوحيدة المعقولة ، والمشروعة على نحو شمولى » .
> (السابق ، ص ٦٥-٦٦)

إن الأيديولوجية لا « تعكس » البنية الاقتصادية للمجتمع . ولكى تكون هذه « الأفكار » مؤثرة بوصفها أيديولوجية عليها أن تنبسط إلى « شكل الشمولية » فى محاولة لملء كل « المجال » الفكرى المتاح . إن للأيديولوجية فى [ثنائية] « الشكل » و « المحتوى » استقلالا ، برغم أن هذا الاستقلال ذاته يعود ليتعلق بمصلحة الطبقة . إن الأيديولوجية يجب أن تعمل بوصفها أيديولوجية وليس شيئًا آخر . واستقلال الأيديولوجية ، الذى يتضمن بالطبع استقلال الأشكال الأدبية والشعر ، يمكن أن يُفْهَم من خلال بعض البراهين والشروح التى قدمها إنجلز لنظرية القاعدة والبنية الفوقية . فإنجلز يكتب (فى خطابات إلى بلوخ وشميدت) أن « إنتاج حياة حقيقية وإعادة إنتاجها

« هو » العنصر الحاسم بشكل نهائى فى التاريخ » ، وأن هذا العنصر يؤكد نفسه أخيرا من خلال « التفاعل » مع العناصر السياسية والأيديولوجية للبنية الفوقية » (ماركس وإنجلز ، ١٩٥٠ ، ٢ ، ص ٤٤٣) . ولهذا يكون للدولة ــ مثلا ــ بوصفها قوة سياسية « استقلال نسبى » عن الأحوال الاقتصادية (السابق ، ص ٤٤٧) . وهذا المفهوم قد ظفر بتحديد آخر ، وذلك بالرجوع إلى القانون بوصفه شكلا من أشكال البنية الفوقية . وفى الدولة الحديثة يجب أن تكون مجموعة مبادىء القانون تعبيرا عن أحوال اقتصادية عامة (ومن ثم قريبة من القاعدة) ، ولكنها يجب كذلك أن « تكون تعبيرا متماسكا داخليا ، لا يختزل نفسه ، بسبب تناقضات داخلية ، إلى لا شىء » . (السابق ، ص ٤٤٨) .

وهذا الوصف له آثار مباشرة فى فهم علاقة الشعر بالتاريخ ؛ أى فى فهم فكرة الخطاب الشعرى بوصفه خطابا أيديولوجيا . فإذا كانت الدولة ذات « الاستقلال النسبى » وكان قانون كليهما يتعلق بالمجتمع ويعمل بوصفه « تعبيرا متماسكا داخليا » مثل القانون ، حينئذٍ يمكن النظر إلى الشعر كذلك على أنه قائم بالتزام مزدوج تجاه وضعه التاريخى وتجاه « طبيعته » الخاصة بوصفه شعرا . وفيما قدمه الفرنسى الماركسى لويس آلتوسير من تأكيد لأفكار إنجلز وهو بصدد تنقيحها ، يقف الشعر مثلا واضحا للممارسة الأيديولوجية التى تتحدد باستقلالها النسبى .

وفى ثلاثينيات القرن العشرين ظهر عدد من الكتب التى تدور فى فلك التقليد الماركسى ، والتى اختزلت الشعر إلى شىء لا يعدو أن يكون تعبيرا مباشرا عن البنية الاقتصادية . وعلى سبيل المثال يحاول كتاب كريستوفر كودويل Caudwell **الوهم والحقيقة** أن يبين أن النهاية المُحْكَمة للدوبيت البطولى فى القرن الثامن عشر ترجع إلى مقاييس مستوردة ومعاصرة (١٩٤٦ ، ص ٤٦-٤٨) . والخطأ فى هذا هو افتراضه أن التكوين الاجتماعى يمثل نوعا من الوحدة العضوية ، حتى إن أى تغير فى جزء واحد منها (التزامات العادات) يؤثر على كل جزء آخر (متضمنا ذلك نهايات البيت الشعرى) . وفى المفهوم الآلتوسيرى ، يكون المجتمع بنية **لامركزية فى السيطرة** . وهى **لامركزية** لأنها تتكون من ثلاث ممارسات أساسية (اقتصادية ، وسياسية ، وأيديولوجية) ، لكل منها استقلاليته ، ولكنها كذلك شرط ضرورى ، وإن كان غير كاف ، لكل من الممارستين الأخريين ؛ فلا قيام لممارسة منها ، باختصار ، فى صورة مركزية . وهى بنية فى **السيطرة** لأن الممارسة الاقتصادية تقرر بشكل نهائى أىٍّ واحدة من الأخريين ، وفى أى وقت ، تكون سائدة ، (هذا وصف مختصر بشكل حاد ؛ وهناك وصف أكمل منه يقدمه تونى بينت T. Bennett فى **الشكلية والماركسية** ، مجلد مبكر للسلسلة الحالية ، ١٩٧٩ ، ص ٣٦-٤٣) . وبطريقة متساوقة تماما مع كتابات ماركس وإنجلز ، يجعل آلتوسير من الممكن فهم الشعر على أن له استقلاليته ، وبوصفه نسبيا على المستوى التاريخى . فمن جانب يكون الشعر ممارسة متميزة وملموسة فى استقلاله الخاص ، متطابقا مع قوانينه وتأثيراته الخاصة ، ونظاما تشكله « آثار » فيما بينها . ومن جانب آخر ، وفى الوقت نفسه ، يكون الشعر دائما بمثابة خطاب شعرى ؛ أعنى جزءا من التكوين الاجتماعى المحدد تاريخيا . وكلا الجانبين يشكل تزامنا لخصه أندرو كولير Collier على النحو التالى :

> « عند ماركس ، يمثل التكوين الاجتماعى بنية . . . تحدِّد الطبيعة الاجتماعية لعناصرها ، والتناقضات بينها . وتتضاعف عناصرها بوصفها موجودات مادية تخضع لقوانين طبيعتها المادية ذاتها ، وبوصفها أطرافا لعلاقات اجتماعية تحتل فيها أدوارا محددة تتولد عن البنية » . (كولير ١٩٧٩ ، ٣ ، ص ٧٧) .

فى هذا العرض يكون الشعر ، بوصفه عنصراً فى كيان بنية اجتماعية ما ، خاضعا لقوانين طبيعته المادية الخاصة به ، وطرفا أيضا فى علاقات اجتماعية . وفى عبارة أخرى ، فإن ما يجعل الشعر شعرا هو ما يجعل الشعر أيديولوجية .

المذهب المادى والشعر .

إن عمل آلتوسير[٢] يتمثل فى أنه أعاد صياغة المفهوم الماركسى للاستقلال النسبى ، مؤكدا قوانين « التماسك داخليا » فى أى ممارسة . وفى أعقاب هذا أصبح واضحا أن أنواع الخطاب المختلفة ووسائل التمثل فيها كذلك صار لها استقلالها الخاص . وقد تمَّ الاعتراف بهذا عندما أصبح يُشار إليها بوصفها ممارسات دالة . (انظر هيث Heath ١٩٧٤ ــ ص ١٢٠) . ولكن عند التحقق من هذه الاستقلالية تثار مشكلة العلاقة بين الممارسة الأيديولوجية والممارسة الدالة ؛ بين « الأيديولوجى » و « الإستطيقى » . إنها مشكلة يركز تيرى إيجلتون الحديث عليها بصورة متصلة فى كتابه ، **النقد والأيديولوجية** (١٩٧٦) .

إن الصعوبة تتمثل فى أن هذا التمييز يتصل بما هو قائم بين « المحتوى » و « الشكل » ، ويتأسس على وجهة النظر التى ترى أن النص (وإن كان هذا بشكل غير مباشر) شفاف وقادر على أن يعكس أو يمثل شيئا خارجه ؛ والـ « شىء » فى هذه الحالة يعد أيديولوجية .

ولكن « المحتوى » و « الشكل » لا يمكن أن ينفصلا ، سواء بوصفهما ممارسة أيديولوجية وممارسة دالة ؛ أو بوصفهما الأيديولوجى والإستطيقى . إن نقض هذا الوضع مرة أخرى يكمن فى حقيقة أسبقية الدال . إن المدلولات ، سواء بوصفها معانى « مدونة » أو بوصفها أيديولوجية ، لا توجد قابعة ببساطة فى مكان ما حول دوالها ومنفصلة عنها . ومن جهة أخرى فإن الدوال ينبغى العثور عليها منتشرة فى المكان كله ، ولكن يظل لها دورها الخاص فى تحديد المدلولات ، كما أنها ينبغى أن تؤدى دورها فى عملية القراءة بحيث تدفع بالمدلول إلى الوجود . والأيديولوجية ، بوصفها مدلولا ، لا تتحقق إلا فى أنواع بعينها من الخطاب (أفلام هوليود ، أخبار التليفزيون ، المناقشات البرلمانية ، الخ) . إنها لا تتحقق « بشكل عام » [لكونها] قادرة على أن تكون متواصلة بشكل شفاف خلال الخطاب ، وإنما تتحقق فى أنواع من الخطاب بعينها ، معتمدة على النشاط الخاص الذى تقوم به وسائل التمثل الخاصة لإنتاج الأيديولوجية . والواقع أن وسائل التمثل هذه ليست واسطة محايدة يمكن أن تستخدم بشكل متوازن فى نقل بعض المدلولات الأيديولوجية ، ولكنها فى الواقع مشكلة لصالح الأيديولوجية ؛ ولذ فهى نفسها ذات صفة أيديولوجية .

وفى اللحظة التى نرفض فيها الشفافية بوصفها محدِّدة لطبيعة الخطاب ، يتحتم أن تختفى ثنائية الشكل/المحتوى . وفى اللحظة التى تختفى فيها هذه الثنائية ، لا يعود من الممكن أن نميز المدلول (الذى هو أيديولوجى) من الدال أو من وسائل التمثل (التى هى غير أيديولوجية) . إن الأيديولوجية لا يمكن أن تُحْصَرَ بعد الآن فى كونها متعلقة فحسب ، أو متعلقة أساسا ، بالمدلول . وتنسحب وجهة النظر هذه على كل أنواع الخطاب . وكل ما هنالك أنها أكثر قابلية للتطبيق بشكل واضح على الخطاب الشعرى ؛ لأن الشعر يمتاز بتكثيف الدال . وهى تخلع على تحليل الشعر مميزات فورية ؛ لأنها على الفور تجعل ما قد أُهْمِلَ بشكل ما لكونه مجرد أدوات للتمثل ـ تجعله مرئيا بوصفه أيديولوجيا . إن كل جانب من جوانب الخطاب الشعرى يصبح قابلا للسؤال ، خصوصا تلك الجوانب المتروكة عرفيا دون استشكال لكونها إستطيقية ، شكلية وطبيعية .

إن كل أنواع الخطاب فى وسائل تمثلها خاضعة (على حد تعبير كولير) لـ « قوانين طبيعتها المادية الخاصة بها » . فالفيلم ، مثلا ، كى يكون فيلما ، يتكون من تمثل خلال تسليط الضوء والظل على صور متحركة مسجلة على شاشة كبيرة ينظر إليها من بعد . وهذا يفصل « طبيعتها المادية » عن عرض الشرائح المصورة من ناحية (حيث صورها المسجلة لا تتحرك) ، وعن التليفزيون من ناحية أخرى (حيث تقدِّم صوره المتحركة على شاشة صغيرة ينظر إليها بشكل خاص . انظر هيث و سكيرو Skirrow ١٩٧٧ ، ص ٥٢ـ٥٧) . إن مثل هذه الطبيعة المادية دائما تاريخية .

وأنواع الخطاب ووسائل تمثلها تحيا وتموت داخل التاريخ . إن [صناعة] الفيلم لم توجد قبل نهاية القرن التاسع عشر ؛ والتليفزيون لم يوجد حتى ثلاثينيات القرن العشرين . وبعض الأشكال ذات الطبيعة الاستطرادية قد ذهبت إلى الأبد ــ على سبيل المثال الماسك masque[3] والمادريجل madrigal[4] . وحين تكون أنواع الخطاب حية ، فإن العلاقة بينها تتغير على الدوام ؛ وعلى سبيل المثال تلك العلاقة بين الفيلم ، والتصوير الفوتوجرافى ، وتقليد عصر النهضة فى المنظور الخطى فى التصوير . (انظر هيث ١٩٨١) . وثمة مثل أكثر صلة بالموضوع هنا ، هو العلاقة المتغيرة بين الموسيقى والشعر فى شكل الأغنية (سوف يؤخذ هذا فى الاعتبار فى الفصل السادس ، مع الإشارة إلى عصر النهضة ، ومرة أخرى فى الخاتمة فى الفصل العاشر) .

إن الشعر ، إذن ، خاضع لقوانين طبيعته المادية من حيث كونه مكتوبا فى أبيات . وهذا الملمح ، على نحو ما ذهب إليه الشكليون الروس أو المحدِّدون Specifiers (لنعطيهم لقبهم غير الستالينى) ، هو الملمح المسيطر dominanta[5] للشعر ؛ أى أنه ذلك الملمح الذى يجعل الشعر على وجه التحديد شعرا . ولكن لما كان الشعر دائما خطابا شعريا محددا ، فإن تنظيم البيت الشعرى يأخذ دائما شكلا تاريخيا محددا ؛ ولذا فهو ذو صفة أيديولوجية . وفى التقليد الشعرى الإنجليزى تنظم الأبيات على وزن مفرد ، هو الوزن الإيامبى . وفى الحقيقة يعد الاستخدام الثابت لهذا الوزن إضافة أساسية لتماسك هذا النوع من الخطاب الشعرى . وفى الفصل الرابع سوف يحلل الوزن الإيامبى بوصفه أيديولوجيا ؛ وذلك لكونه أساسيا وماديا من وسائل تمثل هذا الخطاب إلى حد بعيد .

إن الجزء الثانى من هذا الكتاب يتبنى وجهة نظر تذهب إلى أن الخطاب الشعرى الإنجليزى منذ عصر النهضة نتاج للتاريخ ، محدد أيديولوجيا ؛ وهو يعد من هذه الناحية شكلا تاريخيا مهما ، ذا حدود مشتركة مع النمط الرأسمالى للإنتاج وهيمنة البرجوازية بوصفها الطبقة السائدة . ومن ثم فإنه خطاب شعرى برجوازى . وسوف يذهب البعض إلى أن تماسك الخطاب لا يكمن فى استخدام الوزن الإيامبى فحسب ، بل يكمن كذلك فى « صياغة » محددة فى الدال وفى وسائل التمثل ؛ فى ثبات العلاقة بين النطق enunciation والمنطوق enounced . (وسوف يُشْرَح هذان المصطلحان فى الفصل الثالث)[6] . ولفهم هذا ، نحتاج إلى وصف مختلف للأيديولوجية . إن الخطاب الشعرى يجب أن ينظر إليه بوصفه أيديولوجيا ، لا لأنه ببساطة نتاج تاريخى ، ولكن لأنه نتاج يستمر فى « إنتاج » القارىء الذى ، ينتجه [بدوره] خلال قراءته فى الحاضر .

الأيديولوجية بوصفها وضعا فاعلا :

إن التقليد الشعرى ممارسة تتمتع باستقلال نسبى . إنه خطاب خاضع لقوانين طبيعته المادية ومكانه فى التاريخ . وهو لا « يعكس » التاريخ ، ولكن التاريخ مدوَّن فيه على مستوى الدال . وبالتالى نقرأ ، إن الخطاب الشعرى نتاج للتاريخ . وهذه إشكالية أولى (أو بنية من الأسئلة والأجوبة) التى يمكن أن تعين فيها الإشكالية . ولكن لما كان الخطاب الشعرى يتكون من لغة فهو دائما إنتاج قارىء ؛ وهذه إشكالية مختلفة . وكما يقول بارت : « فى النص ، القارىء وحده يتكلم » (١٩٧٥ ، ص١٥١ ، التأكيد فى الأصل) ، برغم أن هذا بطبيعة الحال لايحدث قط بأسلوب تطوعى أو غير اضطرارى ؛ ذلك أن ما « يتكلمه » القارىء هو دائما نص تاريخى (حتى لو كان مؤلفا بالأمس فقط) ، وأن القراءة الفردية تحدث دائما داخل ممارسة للقراءة ؛ أى أنها مقررة اجتماعيا . إن السيف المستخدم فى القرن السادس عشر ، وسونيتة القرن السادس عشر ، كلاهما نتاج للتاريخ . ولكن القصيدة ، مكُونة من دوال ، ينتجها القارىء فى الحاضر بطريقة لايمكن أبدا لسياف معاصر أن « ينتج » بها سيفا يستخدمه .

إن هاتين الإشكاليتين ربما ميز بينهما ماركس فى وصفه الكلاسيكى لعلاقة القاعدة والبنية الفوقية . فمن ناحية تعد « الأشكال الأيديولوجية » بوصفها جزءا من البنية الفوقية نتاجاً تحدده البنية الاقتصادية ؛ ومن ناحية أخرى ، يحدث الصراع فى أوقات الثورة بين البنية الاقتصادية والبنية الفوقية السياسية . وثمة « أشكال أيديولوجية يصبح الناس فيها واعين بهذا الصراع ، ويجادلون فيه حتى يصلوا إلى حل » (١٩٥٠ ، ١ ، ص ٣٢٩) . إن المجموعة الأولى من الأشكال تبدو كأنها نتاج للتاريخ ، فى حين أن المجموعة الثانية تبدو أكثر انتظاما لتلك الأشكال التى يُنْتِج الناس خلالها تاريخهم . والمؤكد أن التمييز بين المجموعتين يتضح على نحو متكافىء فى فقرات ماركس الكلاسيكية ، الخاصة بالأيديولوجية والفن الإغريقى القديم . إن هذه الفقرات تبين كيف أن الفن الإغريقى يعتمد بشكل خاص على

الأسطورة الإغريقية ؛ على « الطبيعة والأشكال الاجتماعية المنقحة حقا بشكل فنى لاواع خلال الخيال الشعبى » . (١٩٧٣ ، ص ١١٠) . إن الأسطورة الإغريقية ، والأيديولوجية تقعان فى منطقة خطرة هى ، نتاج ما يدعوه ماركس فى مكان آخر « الأسلوب القديم للإنتاج » ، ولا يمكن أن تكون نتاجا للرأسمالية الصناعية فى القرن التاسع عشر . فلماذا إذن تظل الإلياذة ، وقصة أوريستيا ، وقصة الطاغية أوديب ، حية ؟ وكما يشير ماركس :

> «فإن المشكلة لاتكمن فى فهم أن الفنون والملحمة الإغريقية لاتنفصل عن أشكال بعينها من التطور الاجتماعى ، وإنما المشكلة هى أنها لاتزال تقدم إلينا متعة فنية ، وأنها من ناحية معينة يُنْظر إليها بوصفها شكلا معياريا ، وبوصفها نموذجا لايمكن النيل منه » . (السابق ، ص١١١) .

إن الإشكاليتين متميزتان هنا : الخطاب الشعرى بوصفه نتاجا للتاريخ ، والخطاب الشعرى بوصفه نتاجا للقارىء فى الحاضر . فى الأولى ، يجب أن يفهم الفن الإغريقى كما هو مدوَّن فى تاريخه ؛ وفى الأخرى يكون هذا الفن بالضرورة أكثر من ذلك التاريخ بما أنه مُنْتَجٌ فى قراءة حديثة .

إن نقطة الجدل [هنا] ، على نحو ما قد بينها ستيفن هيث (١٩٧٧) ، هى ما إذا كان ينبغى أن يُنْسب الخطاب الشعرى واللغة نفسها إلى القاعدة أو البنية الفوقية ؛ إلى الاقتصاد أو الأيديولوجية . وقد كانت هذه النقطة مثار جدل بين اللغوى الروسى مارّ N. Y. Marr وستالين . لقد أوضح مار فى بحث له فى ١٩٢٨ أن « اللغة هى على وجه الدقة قيمة تنتمى إلى البنية الفوقية ، مثلها فى هذا مثل التصوير أو الفنون بعامة » (هيث ١٩٧٧ ، ص٧٠) . ورفض ستالين أن يعزو اللغة إلى بنية فوقية (بما أنها لم تكن نتاجا لمجتمع ما ولكن لكل المجتمع الإنسانى) ، أو إلى قاعدة اقتصادية (بما أن اللغة لاتُنْتج أىَّ شىء).وهكذا يترك ستالين اللغة بوصفها « **نوعا ما من الأداة له استقلاله ، هو أشبه بالهواء الذى نتنفسه ؛ شيئا قائما هناك ، مُتْقَناً ومُعَدًّا للتناول لأغراض الاتصال والتعبير** » . (السابق ، ص٧١) .

إن وجهة نظر ستالين مألوفة . وهى مرة أخرى تنسب الشفافية إلى اللغة ، وتتعامل معها بوصفها أداة للاتصال يفهمها الأفراد ببساطة ويستعملونها . وينبهنا هيث ، مشيرا إلى هذه الفكرة ، إلى أن ما يجب علينا هو ألا نحسب أن الإنتاج يصدر عن البنية الاقتصادية والبنية الفوقية للمجتمع فحسب ، بل يجب ، بالإضافة إلى ذلك ، أن « نتقدم شيئا فشيئا تجاه مفهوم إنتاجية اللغة » (السابق ، ص٧١) . ولتوضيح المبدأ العام الذى ينطوى على أن الإنتاج « لايقتصر على أن يخلق شيئا ملموسا يصدر عن فاعل لهذا الشىء ، بل يخلق كذلك فاعلا للشىء الملموس » . ويقدم ماركس مثلا من الفن ، ملاحظا أن العمل الفنى ــ مثل كل نتاج آخر ــ « يخلق جهورا حساسا للفن ، وقادراً على الاستمتاع بالجمال » (١٩٧٣ ، ص٩٢) . فإذا نظرنا إلى مفهوم إنتاجية اللغة فى هذا الإطار وجدناه يشير إلى وجهة نظر تنطوى على أن الخطاب الشعرى يُنْتِجُ القرَّاء مثلما ينتج القراءُ الخطاب الشعرى .

والنظر إلى القراء بوصفهم نتاجا متعددا للخطاب الشعرى يجعلنا كذلك نتصور الخطاب بوصفه أيديولوجيا ، وإن كان ذلك بمعنى يختلف عن المعنى الذى ينظر فيه إلى الخطاب بوصفه نتاجا للتاريخ .

ويمكن شرح هذا المعنى بالرجوع إلى المفهوم الآلتوسيرى للأيديولوجية بوصفها الشكل العملى للفاعلية subjectivity ، المتكوِّن من خلال بنية اجتماعية . وكما يؤكد اللغويون السوسيريُّون أن « الحقيقة الاجتماعية » للغة تكيف النطق الفردى فى إطارها ، فكذلك تؤكد المادية التاريخية على نحو مناظر أن ما يحدِّد الحياة ليس هو وعى الناس بل إن « الوجود الاجتماعى للناس هو الذى يحدِّد وعيهم » . (ماركس وإنجلز ١٩٥٠ ، ١ ، ص٣٢٩) . وفى مجتمع الطبقة لايستطيع الأفراد أن يفعلوا ما يريدون ؛ فالطبقة تحقق وجودا مستقلا فوق الأفراد وضدهم ، بحيث يكون لهم وضعهم فى الحياة وتطورهم الشخصى المنوط بهم على يد طبقتهم » (ماركس وانجلز ١٩٧٠ ، ص٨٢) . إن رأس المال يسعى إلى تحليل الطريقة التى يعمل بها المجتمع الرأسمالى ؛ وهو فى القيام بهذا لا يتعامل مع الأفراد « إلا بقدر ما يتعلق الأمر بكونهم نماذج متعينة ، تمثل التصنيفات الاقتصادية ، وحاملة (بالألمانية : Träger) لعلاقات طبقة خاصة » . (ماركس ١٩٧٠ ، ص٢١) . إن التقليد الماركسى الكلاسيكى للتحليل الاجتماعى قد تعامل مع الأفراد كثيرا أو قليلا بهذه الطريقة ، أى بوصفهم نتاج مجتمع يكونون [فيه] « حاملين » أو « رافدين » للوضع الاجتماعى المنوط بهم . وأما نظرية آلتوسير الأكثر حداثة عن الأيديولوجية فتفحص القضية من جانب « الفرد » ؛ إذ تسأل عن الطريقة التى يتأتى بها إفراز الناس وإقامتهم بوصفهم « رافدين » لوضع اقتصادى ، اجتماعى أو أيديولوجى .

ولأن مقالة آلتوسير عن « أجهزة الدولة الأيديولوجية » قد كتبت نتيجة لـ « أحداث » مايو ١٩٦٨ فى فرنسا ، فهى تحتاج إلى أن ينظر إليها مقرونة بنقد هيرست Hirst وتصحيحه لها (انظر هيرست ١٩٧٩ ، ص٤٠ ـ ٧٤) . إن نموذج القاعدة/البنية الفوقية الكلاسيكى ، أو استعارة التحديد الاقتصادى (فى المثال الأخير) هو فى الحقيقة سكونى ، لازمنى . ويؤكد آلتوسير أن المجتمع لايتضمن بنية فحسب ، بل هو عملية فى الزمن ؛ عملية تكون فيها كل ممارسة اقتصادية ، وسياسية ، وأيديولوجية ممارسة فعَّالة . إن البناء الاجتماعى الخاص ينبغى أن يسعى إلى إعادة إنتاج لنفسه ولعلاقات الإنتاج فيه عن طريق إنتاجه للناس ، ليس بيولوجيا فحسب ، بل اجتماعيا كذلك ؛ وليس بمعنى إنتاج المهارات ، ولكن بمعنى منطلقات السلوك . إن المجتمع البرجوازى يجب أن يُؤَمِّن للطبقة العاملة « إعادة إنتاج للخضوع للأيديولوجية السائدة » ، ويؤمِّن للطبقة السائدة « إعادة انتاج للقدرة على تناول الأيديولوجية السائدة بطريقة صحيحة » (آلتوسير ، ١٩٧٧ ، ص ١٢٨) . إن الناس مولدون من حيث هم أفراد « متعينون » ، على الرغم من أن لهم فى الواقع أوضاعهم المنوطة بهم جنسيا واجتماعيا ــ مثال ذلك ابنة صيرفى تاجر ، وابن ميكانيكى سيارات . والأيديولوجية هى التى تجعلهم يعملون بوصفهم رافدين لهذه الأوضاع : « إن الأيديولوجية كلها لها وظيفة (محدِّدة لها) ، هى « تكوين » أفراد متعينين بوصفهم فاعلين subjects » (السابق ، ص ١٦٠) . والمصطلح « فاعل »

مستعار من التصنيف التشريعي لـ « الفاعل في القانون subject in law » إنه يعني :

« (١) فاعلية subjectivity حرة ؛ مركز للمبادرات ؛ فاعل ومسئول عن أفعاله ؛ (٢) كائن خاضع subjected ؛ وهو من يخضع لسلطة أعلى ؛ ولهذا فهو مجرد من كل حرية سوى حرية قبوله لخضوعه . » (آلتوسير ، السابق ص ١٦٩) .

إن المعنيَيْن متناقضان ؛ فكيف يكون الفاعل حاملا لكليهما ؟ وهنا تعتمد إجابة آلتوسير على التحليل النفسي والمفهوم اللاكاني عن المُتَخَيَّل . وهذا المصطلح الأخير لايعني الوهميّ ، ولكنه [يُستخدم هنا] استخداما تقنيا سوف يُناقش في الفصل القادم . وفي الأيديولوجية ، المحدَّدة بوصفها أثرا للمتخيل ، يتكون الفاعلون كي « يَرَوْا » أنفسهم بوصفهم مكوِّنين . إنهم مُنْتِجون ، اجتماعيا وبطريقة ما ، لكي « يَرَوْا » أنفسهم أحراراً في سلوكهم .

ولما كانت الأيديولوجية في هذا التعريف شرطا للفعل الفردي ، فإن أحدا لايستطيع أن يهرب منها ، وإن كان في مجتمع اشتراكي مستقبل . وإذا نحن حاولنا الابتعاد عن الأيديولوجية ، كما تشير كاترين بلسي C. Belsey ، فهذا « سوف يعني أن علينا أن نرفض الفعل أو الكلام ، بل نرفض أن نصرح بمثل هذا الرفض ؛ فقولك « أنا أرفض » ، معناه أنك تقبل شرط الفاعلية » . (١٩٨٠ ، ص٦٢) . غير أن الأيديولوجية في مفهوم آلتوسير لها شكل محدد في المجتمع البرجوازي . إنها تهدف إلى أن تجعل الفاعل « يرى » نفسه بوصفه أنا متعالية ، حرًّا في سلوكه بشكل مطلق ، مُرَكَّزاً للفعل ، ولا يد لأحد في إيجاده ، وأنه مُعْطىً دفعة واحدة وإلى الأبد ؛ أو بكلمات كوريولونس Coriolonus لشيكسبير :

كما لو كان الإنسان موجد نفسه

ولايعرف (ثَمَّ) نسيبا آخر .

(v. iii)

إن الأنا الصورية دَوْر أو وضع منوط (بالفرد) عبر مجال من الممارسات الاجتماعية في المجتمع البرجوازي ؛ فالفرد يملك ، بشكل واضح وفي حرية مطلقة وغير اضطرارية ــ يملك وسائل الإنتاج ، أو (على نحو ما يقال مرارا وتكرارا) يتبادل قوى العمل من أجل الأجور ، ويتصرف « في حرية » طبقا للقانون أو ضده ، وهو « في حرية » ينتخب النواب السياسين ، و « في حرية » يختار شريكا في الزواج . وإذا سلمنا بأن هذا الوضع قائم اجتماعيا ، فإن السؤال هو : كيف يتمثله الفاعل داخل ذاته ؟ ، كيف يتأتى له أن يعيش هذا الوضع ؟ وإجابة آلتوسير عن ذلك ، المأخوذة من لاكان ، هي أن الفاعل مُنْتَج بوصفه فاعلا في لغة وفي خطاب كي « يعمل » في ذلك الوضع .

إن نوعين من مثل هذا الوضع الفاعل يمكن إقامتها الواحد في مقابل الآخر ؛ أحدهما مطلق ، والآخر نسبي . وفيما يتعلق بالوضع المطلق فالفاعل مُنْتَج في خطاب لكي ينكر أنه مُنْتَج على الإطلاق ، من أجل أن « يرى » نفسه فقط بوصفها الأنا المتعالية . وفيما يتصل بالوضع النسبي فالفاعل مُنتج مع قدر من التحقيق من كونه مُنْتَجا ، إلى حيث تحدد الأنا قوى تُجاوِزُ نطاقها وتعتمد عليها الأنا ذاتها . وهذا التمييز يساعد على جعل التأثير الأيديولوجي لخطاب ما ــ وضمن هذا الخطاب الشعري ــ موصوفا ومقدرا بشكل صحيح . إن الأشكال البرجوازية للخطاب سوف تهدف إلى تزويد الفاعل بوضع مطلق ؛ وثمة أشكال أخرى سوف تزوده بوضع نسبي . ولكن لأن المغزى الأيديولوجي للخطاب قد أُعيد الآن تحديده في اصطلاح الفاعلية ، فإن الخطاب نفسه يجب أن ينظر إليه من منظور علاقته بتلك الفاعلية .

الهوامش :

* ذكرت هنا « الخطاب الشعري » ترجمة لكلمة discourse لأن المؤلف يهتم بشكل أساسي بالخطاب الشعري ؛ وهو يذكر ذلك في ثنايا الفصل . وسوف نشير في هامش رقم (٦) إلى إفادة هذا المؤلف ــ بشكل غير مباشر ــ من اللغة العربية في توضيحه لمصطلح الخطاب discourse وهو أمر جعلني أختار التسمية العربية على النحو الذي اخترته ، إلى جانب أنني أرى بعض الباحثين العرب يستخدمونه ، وهو ربما كان أفضل من « الحديث » أو « القول » في هذا الصدد .

(١) يتضح من السياق السابق أن المقصود هنا هو مقالة رومان ياكبسون بعنوان: **Concluding Statement : Linguistics and Poetics** (1960) in T. A. Sebeok (ed.,) Style in Language (Combridge Mass . MIT Press)

(٢) أشار المؤلف إلى ألتوسير في الجزء الأول من الفصل دون إشارة إلى مرجع معين . ولكنه سوف يشير إلى مقالة لآلتوسير بعد قليل . أما المرجع الذي يقتبس منه هنا فهو :

Althusser, Louis, 1977, **Lenin and Philosophy and Other Essays,** Tr. Ben Brewster (London : New Left Books)

(٣) الماسك masque شكل من أشكال الترفيه الدرامي في القرنين ١٦ ، ١٧ في إنجلترا ، يتكون من تمثيل صامت (بانتوميم) ، ورقص ، وغناء ، وغالبا ما كان يقدم في البلاط ، على يد ممثلين مُقَنعين ، يلحق بهم المشاهدون في أثناء الرقص . وقد عرف أيضا في إيطاليا وفي فرنسا . عن تطور تمثيلية الماسك، انظر: **T. A. Caddon, A Dictianory of Literary Terms. penguin Books (1984) pp. 383— 384.**

(٤) المادريجل Madrigal ، فى أساسها أغنية رعوية ، وهى قصيدة غنائية قصيرة ، تصحبها الموسيقى ، ويغنيها عادة أكثر من صوت معا . وقد نشأت فى الشمال الإيطالى فى القرن ١٤ ، وكتب بترارك عدداً منها . وقد انتعشت فى القرن ١٦ ، وأصبحت شعبية إلى حد كبير جدا فى إنجلترا فى عهد أسرة التيودور (١٤٨٥ - ١٦٠٣) . وقد حاول شعراء كثيرون هذا النوع من الشعر فى ذلك العهد ، ولكن أشهر من ألفه من الإنجليز توماس مورلى ، وتوماس ويلكز Weelkes ، وجون ويلبى Wilby .

(٥) يشير المؤلف فى بداية الفصل الرابع (ص ٥١) إلى أن الشكليين الروس وأعضاء مدرسة براغ اللغوية قد عدوا الشرط العالمى للشعر ، مبدأه المكوّن أو dominanta ، فى تنظيمه إلى أبيات ، وهو ينقل عن توماشفسكى Tomashevsky (١٩٦٥ ، ص ١٥٥) تعريفا لهذا المبدأ .

(٦) يشير المؤلف فى هذا الفصل الثالث (ص ٤٠) إلى إشارة بينفنيست Benve-niste فى كتابه « مشكلات فى علم اللغة العام » (١٩٧١) إلى أن النحويين العرب عدوا الضمير الأول المتكلم مقتربا من الضمير الثانى فى المخاطب ، ومقابلا للضمير الثالث الغائب . وفى ضوء هذا التقسيم يحدد بينفنيست النطق enunciation بأنه فعل النطق الذى يحدث فيه « التغيير الفردى للغة إلى خطاب » . ويقابل بينفنيست (ص٤١) بين نمطين من النطق : الخطاب والتاريخ . كما أنه يحدد الخطاب بأنه كل نطق (énonciation) يفترض متكلما وسامعا ، ويفترض فى المتكلم نيّة التأثير على الآخر بشكل ما . ويشير المؤلف (ص ٤٣) إلى أن مكانة المدلول من الدال هى مثل مكانة المنطوق من النطق . ويناقش تمييز ياكبسون بين الأخيرين وكيف تطورت فى عدد من الاتجاهات .

علائق الكلام الروائي بالأيديولوجيا

المتكلم في الرواية

ميخائيل باختين

ترجمة: محمد برادة

تقديم: هذا فصل من كتاب ميخائيل باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) الذى نُشرت ترجمته الفرنسية سنة ١٩٧٨ بعنوان « إستطيقا الرواية ونظريتها » Esthetique et theorie du roman (نشر جاليمار ، ترجمة : Doria Olivier ، دوريا أوليفيى) .

ويكسب هذا الفصل أهمية خاصة فى تحليل العلائق الدقيقة بين النص الروائى والأيديولوجيا من خلال وظائف الكلام والمتكلمين فى الرواية . إنها علاقة معقدة ، لا يمكن أن تُلْتَقَط من خلال « عزل » الأفكار الواردة على لسان شخوص الرواية ، ومحاولة ربطها بما تُحيلنا عليه خارجها ؛ بل إن الكلام فى الرواية ، مثلما هو فى الحياة ، مُشخَّص بطرائق متشابكة ، وضمن سياقات مُتداخلة ، ومن خلال تجاوُب أقوال الآخرين وتأثيراتها المتباينة .

وضمن عناصر نظرية الرواية عند باختين ، نجد أن الإنسان الذى يتكلم ، وكلامه ، هو الموضوع الرئيسى الذى يعطى للرواية خُصوصيتها النوعية ؛ فليس الكلام فى الرواية مجرد خطاب منقول عن كلام الآخرين ، بل هو ، فى نظره مُشخص بطريقة فنية ، يُستعمل فيها التهجين ، والأَسْلَبَة ، والتنويع ، والأسلبة البارودية . والمتكلم ، فى الرواية ، فرد اجتماعى ملموس ، وخطابه لغةٌ اجتماعية ، لا لهجة فردية . ومن ثمَّ فالمتكلم فى ارواية هو دائما مُنتج أيديولوجيا ، وأقواله عيِّنَةٌ أيديولوجية ، لازمة لإضاءة الفعل . لكن الرواية لا تشتمل على متكلم واحد ، وقيمةُ كلامها لا تنحصر فيما تقوله الشخصيات ــ الأبطال ، وإنما هناك ، بالحتم ، تعدّد لسانى ناتج عن اختلاف المواقع ، والمواقف ، والمصالح ، والانتماءات الاجتماعية والأيديولوجية . واللغة ، فى تعدّدها هي الوسيلة الجوهرية لتشخيص صورة لُغة الشخصيات فى الرواية . لأجل ذلك يحلل باختين موضوعه من خلال بُعديْن اثنيْن : العناصر الأسلوبية لتشخيص الكلام ، والامتدادات الاجتماعية والتاريخية لدلالات الكلام وحقله الأيديولوجى .

لذلك أوضح باختين فى القسم الخاص بالخطاب الروائى ، من كتابه ، أن الفكرة الأساسية الموجِّهة له فى تحليلاته ، هى إنهاء تلك القطيعة التى كانت قائمة بين « الشكلانية » التجريديةُ ، و « الأيديُولُوجَويَّة » التى لا تقلُّ عنها تجريداً . فهو يصدر عن كَوْن : « الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذى يعد بمثابة ظاهرة اجتماعية . إنه اجتماعى فى جميع مجالات وجوده ، وفى جميع عناصره ، ابتداءاً من الصورة السمعية ، إلى التنضيدات الدلالية الأكثر تجريداً . . » (ص : ٨٥ من الكتاب نفسهُ) .

بعبارة أخرى ، فإن باختين ينتقد الأسلوبية التى اقتصرت على دراسة الكلمات والألفاظ والأساليب بمعزل عن الفضاءات الاجتماعية الرحبة ، التى تضيء خلفيات اللغة والتركيب الفنى والأبعاد الأيديولوجية . هذه الأسلوبية المغلقة « داخل غرفة » لا تستطيع أن تلتقط المصائر الكبرى التاريخية للخطاب الأدبى ؛ لأنها تنشغل بملاحقة التغيرات الجزئية فى أساليب الأدباء والروائيين .

* فصل من كتاب أستطيقا الرواية ونظريتها لميخائيل باختين
Esthetique et Theorie du Roman, Gallimard, Paris.

إن باختين ــ كما سيتبين من قراءة هذا التحليل ــ ليس مجرد ناقد يهتم بتحليل النصوص وتأويلها ، بل هو يصدر عن تصور أستطيقى عام ، تتضافر فى نسْجه استخلاصات أساسية ، استقاها من المراحل الأساسية الأربع لأبحاثه ، التى مرت عبر مناهج : فينومينولوجية ، وسوسيولوجية ، ولسانية ، وتاريخية ــ أدبية .

إن منطلقاته الماركسية لم تحل بينه وبين الإفادة من الشكلانية ومن الألسنية والسيميائية . إن مشروع باختين على حد تعبير ميشيل أو كوتيريى ، هو الإسهام فى إيجاد شعرية سوسيولوجية داخل إطار علمٍ عام للأيديولوجيات ، (ص : ١٢ من المرجع نفسه) .

***

أوضحنا من قبل أن التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوّع لغات العالم والمجتمع ، اللذين يُنسقان التيمات الروائية ، يمكن أن يوجدا فى الرواية ، إمّا فى شكل أسْلَبة غُفل ، لكنها محمَّلة بصور الأسلبات المتكلمة المنجَزة على لغات الأجناس الأدبية ، ولغات المهن .. الخ ، وإمّا أنهما يوجدان بوصفهما الصور المجسِّدة لكاتبٍ مُفترض ، أو لساردين ، أو لشخوص روائية .

إن الروائى لا يعرف لغة واحدة ووحيدة ، يُعتد بها عن سذاجة (أو اصطلاح) بوصفها لغة مؤكّدة وحاسمة . إنه يتلقاها مصنّفة ومقسمة ، من قبل ، إلى لغات متنوعة . لذلك ، حتى لو ظلّت التعددية اللسانية خارج الرواية ، وحتى لو تَقَدَّم الكاتب بلغة واحدة مثبّتة كلية (بدون أن تشتمل على تباعد أو انكسار أو تحفّظات) ، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالّة ولا مقبولة من الجميع ، وبأنه ترِنُّ وسط التعدّد اللسانى ، وبأنه يتحتم الحفاظ عليها وتطهيرها ، والدفاع عنها ، وتحفيزها . كذلك ، حتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة ، هى لغة جدالية ودفاعية ، أى أنها بعبارة أخرى ، مرتبطة حوارياً بالتعدّد اللسانى . وهذا هو ما يُحدد مقصد الخطاب الروائى الخاص المعترَض عليه ، والقابل للاعتراض ، والمعترِض بدوره . إنه لا يستطيع ، لا عن سذاجة ، ولا بطريقة اصطلاحية ، أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التى تُحيط به .

والتعدد اللسانى إما أن يدخل إلى الرواية « بشخصه » ــ إذا جاز القول ــ ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين ؛ وإمّا أنه ــ بمثوله فى خلفية الحوار ــ يُحدّد الصدى الخاص للخطاب الروائى المباشر .

من ثَمّ كانت تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التعبيرى : فى الرواية ، **الإنسان** هو ــ أساساً ــ إنسان يتكلم ؛ والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الأيديولوجى الأصيل ، ولغتها الخاصة .

إن الموضوع الرئيسى الذى « يُخصص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الأسلوبية ، **هو الإنسان الذى يتكلم ، وكلامُه** . ولكى ندرك بطريقة صحيحة فحوى هذا التأكيد ، يلزمنا أن نلقى الضوء بكيفية دقيقة ، قدر الإمكان ، على النقط الثلاث الآتية :

١ ـ فى الرواية ، الإنسان الذى يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظى وأدبى . وليس خطاب المتكلم فى الرواية مجرد خطاب منقول أو مُعاد إنتاجه ، بل هو بالذات مُشخص بطريقة فنية ؛ وهو ــ خلافاً للدراما ــ مشخّص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . غير أن المتكلم وخطابه ، بوصفهما موضوعاً للخطاب ، هما موضوع خاص ؛ فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام : أشياء جامدة ، ظواهر ، أحداث الخ .. ذلك أن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جدّ خاصة فى الملفوظ ، وفى التشخيص اللفظى .

٢ ـ فى الرواية ، المتكلم أساساً **هو فرد اجتماعى** ، ملموس ومحدَّد تاريخياً ؛ وخطابه لغةٌ اجتماعية (وإن كانت ماتزال جنينيّة) ، وليس « لهجة فردية » . إن الخطابات الفردية ، التى تحددها الطبائع والمصائر الفردية ، لا تلقى فى حد ذاتها اهتماماً من الرواية . ذلك أن كلام الشخوص الخاص ينزع دوْماً نحو دلالةٍ وانتشارٍ اجتماعييْن معينيْن : إنه لغات افتراضية (بالقوة) . من ثمّ يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومدخلاً للتعدّد اللسانى .

٣ ــ المتكلم فى الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، مُنتج أيديولوجيا (idéologue) وكلماته هى دائما وكلماته هى دائما عيِّنة أيديولوجية (Idéologeme) . واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم ، تنزع إلى دلالة اجتماعية . ولما كان الخطاب ــ على وجه التدقيق ــ نصاً أيديولوجيا ، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص فى الرواية ، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة . وبالإضافة إلى ذلك ، وبفضل التشخيص الحوارى لخطاب له قيمة أيديولوجية (غالباً ما يكون خطاباً راهناً وفعالاً) ، فإن الرواية ، أكثر من أى جنس لفظى آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظى الشكلانى المحض . كذلك ، فإنه عندما يشرع إستطيقى فى كتابة رواية ، لا تظهر إستطيقيته أبداً داخل البنية الشكلية ، بل فى كون تلك الرواية تشخص متكلما هو منتجُ أيديولوجيا للإستطيقا ، يكشف عن عقيدته موضوعة على المحك داخل الرواية . هذا ما نجده فى رواية « صورة دوريان جراى » لأوسكار وايلد ، وفى الأعمال الأولى لتوماس مان ؛ وهنرى دورينييه ، وهويسمانس ، وباريس ، وأندريه جيد . بهذه الطريقة ، يصبح الإستطيقى نفسه ، الذى يبنى عملا روائيا ، منتج أيديولوجيا عبر هذا الجنس الأدبى ، يدافع عن مواقفه الأيديولوجية ويختبرها ، كما يغدو أيضاً مدافعاً ومجادلاً .

لقد أسلفنا القول بأن المتكلم وخطابه هما الموضوع الذى يُخصص الرواية ، ويبتدع أصالة هذا الجنس التعبيرى . ولكن من الواضح أن الإنسان الذى يتكلم ليس مشخّصاً وحده ، وليس فقط بوصفه متكلماً . ففى الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلا ، على نحوٍ لا يقل عن قدرته على الفعل فى الدراما أو الملحمة ؛ غير أنّ لفعله دائماً إضاءة أيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب وإن كان

خطابا محتملا) ؛ وبِلازِمَةٍ آيديولوجية ، كما أنه يحتل موقعاً أيديولوجيا محدَّداً . إن فعل الشخصية وسلوكها فى الرواية لازِمان ، سواء لكشف وضعها الأيديولوجى وكلامها ، أو لاختبارهما . صحيح أن رواية القرن التاسع عشر قد خلقت مُغايِرة بصفة أساسية ، حيث الشخصية لا تعدو أن تكون متكلما عاجزا عن الفعل ، محكوما عليه بالكلام العارى : بأحلام اليقظة ، وبالمواعظ غير الفاعلة ، وبالنزعه التعليمية ، وبالتأملات المجدبة . . الخ . وهذا ما نجده أيضاً فى « رواية الاختبار » الروسية ؛ رواية المثقف ــ العقائدى (التى نجد أوضح نموذج لها فى رواية « رودين Rondine لتورجنيف) .

ليست تلك الشخصية التى لا تفعل ، سوى واحدة من المغايِرات التيمائية لبطل الرواية . وفى العادة ، يفعل البطل فى الرواية بالقدر نفسه الذى يفعل به داخل المحكى الملحمى . وما يميزه أساساً عن البطل الملحمى ، هوأنهيتكلم ، نتيجة لاستيائه من كونه يفعل ، فضلا عن أن فعله لا يحمل دلالة عامّة مؤكدة ، ولا يجرى داخل عالم ملحمى مقبول وذى دلالة لدى الجميع . أيضاً ، فإن ذلك الفعل يستلزم دائماً شرطاً أيديولوجياً ، ويكون مُدعماً بموقف أيديولوجى محدَّد ، ليس هو الموقف الوحيد الممكن . وإذن ، فإنه معرض للمناهضة . إن موقف البطل الملحمى الأيديولوجى له دلالة بالنسبة للعالم الملحمى برمّته ؛ فهو لا يتوفر على أيديولوجيا خاصة توجد بجانبها ، أو يمكن أن توجد ، أيديولوجيات أخرى . وطبيعى أن البطل الملحمى يستطيع أن يتفوه بخطب طويلة (وبطل الرواية يلازم الصمت) ، غير أن خطابه لا يتفرد على المستوى الأيديولوجى (أو لنقل إنه لا يتفرد إلا من الناحية الشكلية ، فيما يتصل بالتركيب والموضوع) ، كما أنه يختلط بخطاب الكاتب . لكن الكاتب كذلك لا يُبرز أيديولوجيته ؛ فهذه تنصهر داخل الأيديولوجية العامة ، التى هى وحدها ممكنة . وللملحمة منظور واحد ووحيد ، فى حين تشتمل الرواية على عدد كبير من المنظورات ؛ ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقاً من منظوره الخاص . لهذا ، لا يشتمل المحكى الملحمى على رجال يتكلمون بوصفهم مُشخِّصين للغات مختلفة ؛ فالذى يتكلم هنا هو ، فى العموم ، الكاتب ، وهو وحده الذى يتكلم ، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه .

فى الرواية ، يمكن أيضاً أن نضفى القيمه على بطل يفكر ، ويفعل (وبطبيعة الحال ، يتكلم) بطريقة سليمة من المآخذ (بحسب نية الكاتب) ، وكما يجب أن يفعل كل إنسان ؛ لكن فى لرواية ، يصبح هذا الطابع السليم من المآخذ ، بعيدا غاية البعد عن طابع الملحمة الساذج سذاجة لا تقبل الجدال حولها . فإذا كان الموقف الأيديولوجى لمثل هذه الشخصية غير منفصل عن موقف الكاتب (أىْ إذا اختلطا) فإنه مع ذلك يمكن تبيُّنه بالنسبة للتعدُّد اللسانى المحيط به ؛ فالموقف السليم من المآخذ لدى الشخصية ، يتعارض ، على المستوى الدفاعى والجدالى ، مع التعدُّد اللسانى . هذا ما نجده متحققا فى شخصيات الرواية الباروكية السليمة من المآخذ ، وفى شخصيات النزعة العواطفية ، مثل جراندیزون (Grandison) ؛ فأفعالها مضاءة أيديولوجياً من خلال مقصد دفاعى وجدالى .

إن ما يفعله بطل رواية ما تبرزه دائماً أيديولوجيته ؛ فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الأيديولوجى الخاص به (ليس عالماً ملحميا و « واحدا ») ، وله مفهومه الخاص به للعالم ، مجسّداً فى كلامه وفى أفعاله .

لكن لماذا لا نستطيع أن نكتشف الموقف الأيديولوجى لشخصية روائية ، والعالم الأيديولوجى المكون لقاعدتها ، من خلال أفعالها وحدها وبدون أن نشخص خطابها ؟

إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الأيديولوجى لدى الآخر بطريقة ملائمة ، دون أن نُعطيه صداه ، ودون أن نكتشف كلامه هو ؛ ذلك أن هذا الكلام (مختلطاً بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يُكَيِّفَ حقيقةً مع تشخيص لعالمه الأيديولوجى الأصيل . قد يجوز للرواية ألا تشخص سوى أفعالها ، وألاَّ تعطى لشخوصها خطاباً مباشراً ؛ غير أننا فى التشخيص الذى يقدمه الكاتب ، إذا كان جوهرياً وملائماً ، سنسمع بالحتم رنين الكلام الأجنبى ؛ كلام الشخصيات ذاتها فى الوقت نفسه الذى نسمع فيه كلام الكاتب (راجع تحليلنا للبنيات الهجينة فى الفصل السابق) .

لقد مرَّ بنا أن المتكلم فى الرواية لا يكون ، بالضرورة ، مجسَّداً فى شخصية أساسية ؛ فالشخصية ما هى إلاَّ أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية) . ولغاتُ التعدد اللسانى تدخل إلى الرواية فى شكل أسْلَباتٍ بارودية لا شخصية (مثلما هو الحال عند الكتّاب الساخرين الإنجليز والألمان) ، وفى شكل أسلباتٍ غير بارودية ضمن مظهر الأجناس التعبيرية المتخلّلة ، وفى شكل كُتّاب مُفترضين ، وفى شكل محكىّ مباشر . وأخيراً ، حتى فيما يتعلق بخطاب لا تُنكر نسبته إلى الكاتب ، فإنه ، إذا كان دفاعياً وجدالياً ، أىْ إذا تعارض بوصفه لغة خاصة مع لغات التعدد اللسانى الأخرى ، سيصبح ــ إلى حدّ ما ــ مركّزاً على ذاته ، بمعنى أنه لن يُشخِّص فقط ، بل سيكون مُشخَّصاً أيضاً .

إن جميع هذه اللغات ، حتى غير المجسَّدة من خلال إحدى الشخصيات ، تكون مُتجسِّدة على الصعيد الاجتماعى والتاريخى ، وتكون مُتَمَوْضِعة (فقط اللغة الوحيدة التى لا تتجاور مع أية لغة أخرى ، يمكن أن تكون غير متموضعة) . ومن ثم تتراءى وراء جميع اللغات ، صور المتكلمين بـ « ملابسهم » الملموسة ، الاجتماعية والتاريخية . وليست صورة الإنسان فى حد ذاته هى المميِّزة للجنس الروائى ، بل صورة لغته . ولكن لكى تصير اللغة صورةً للفن الأدبى ، يتحتم أن تُصبح كلاماً على الشفاه التى تتحدث ، وأن تتّحد بصورة الإنسان الذى يتكلم .

إذا كان موضوع الجنس الروائى النوعى هو المتكلم وما يقوله (أىْ كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار ، بوصفها لغة خاصة للتعدّد اللسانى) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبيّة الرواية على أنها **معضلة التشخيص الأدبى للّغة ومعضلةُ صورة اللّغة** .

ويتحتم القول بأن هذه المعضلة لم تُطرح بعد بكيفية وافيةٍ وجذرية، كذلك ، فإن خصوصية أُسلوبية الرواية قد ندَّتْ عن الباحثين . غير أن هذه المعضلة قد استشعرها البعض ؛ فدراسة النثر الأدبى وجّهت الاهتمام ، على نحو متزايد ، نحو ظاهرات خاصة ، مثل الأسلبة أو بارودیا اللغات ، ومثل « المحكى المباشر » . وما يطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص ، إلاَّ أنه أيضاً

مُشخَّص ، وأن اللغة الاجتماعية (الاجناس التعبيريه ، المهن ، التيارات الأدبية) تصبح موضوعاً للاستنساخ ، وإعادة البَنْيَنة ، والتجميل الفنى ، وتكون موجهَّة بحرية نحو الفن الأدبى : يتم انتقاءُ بعض العناصر النمطية فى لغةٍ ما ، تكونُ مميَّزة بل جوهرية على المستوى الرمزى . ونتيجة لذلك فإن الانزياح عن الواقع التجريبى للغة المشخَّصة ، يمكن أن يكون على جانب كبير من الأهمية ، لا بمعنى انتقاء متحيز ومفرط فى إبراز عناصر تلك اللغة فحسب ، بل بمعنى أنه ، فى إطار تلك اللغة ، يتم إبداع حر لعناصر مجهولة تماماً من جانب تجريبية تلك اللغة . وهذا الارتفاع ببعض عناصر اللغة إلى مستوى الرموز ، هو ما يميّز « المحكى المباشر » (عند الكاتب ليسكوف(1) ، وبخاصة ريميزوف)(2) . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الأسلبة ، والباروديا ، و « المحكى المباشر » ، هى ــ كما أوضحنا من قبل ــ ظاهرات ثنائية الصوت ، ومزدوجة اللغة .

وفى آنٍ واحد ، وبتوازٍ مع الاهتمام الذى أثارته ظاهرات الأسلبة والباروديا ، ظهر فضول عارم تجاه معضلة نقل خطاب الآخر ، وتجاه معضلة أشكاله التركيبية والأسلوبية . وقد كان فقه اللغة اللاتينى ــ الألمانى هو الذى اهتم أساساً بهذه المعضلة . ولأن ممثلى هذا المبحث كانوا منصرفين بصفة خاصة إلى الجانب الألسنى ــ الأسلوبى (بل النحوى تحديداً) من المسألة ، فإنهم اقتربوا أيضاً ــ وبصفة خاصة لُيوسبيتزر Leo Spitzer ــ من مشكلة التشخيص الأدبى لخطاب الآخر ؛ تلك المشكلة المركزية فى النثر الروائى . غير أنهم لم يطرحوا معضلة صورة اللغة بكل الوضوح المطلوب ، ولم يدرسوا معضلة نقل خطاب الآخر نفسها بالإفاضة والصرامة اللازمتين .

إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشاراً ، التى يوحى بها الكلام البشرى ، هي تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته ؛ ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الأيديولوجى ، يشتمل كلامنا بوَفرةٍ على كلمات الآخرين ، منقولة بدرجة من الدقّة والتحيز جد مُتباينة . وكلما كانت حياة الجماعة التى تتكلم ثَرَّةً ، متنوعة ومرتفعة ، اتخذ كلام الآخر وملفوظُه ، بوصفه موضوع نقلٍ مهتم ، وموضوع شرح ومناقشة وتثمين ودَحْضٍ ومساندة وتطوير ، حيّزاً كبيراً داخل موضوعات الخطاب كلها .

إن تيمة الإنسان الذى يتكلم وما يقوله ، تتطلّبُ فى كل المجالات ، طرائق شكلية خاصة . ولقد قلنا ذلك : الخطاب بوصفه موضوعاً لخطاب ، هو موضوع « فريد » ، يطرح على لغتنا معضلات خاصة .

كذلك ، قبل أن نتعرض لمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب لآخر الموجَّه نحو صورة اللغة ، فإنه من اللازم أن نُلامس معنى تيمة المتكلم وما يقوله فى المجالات الواقعة خارج نطاق الأدب ، المتصلة بالحياة والأيديولوجيا . حتى إذا لم يكن لأشكال نقل خطاب الآخر جميعها خارج الرواية توجيه حاسم لصورة اللغة ، فإن تلك الأشكال جميعها ستستخدم داخل الرواية ، وستخصب هذه الأخيرة ، وستتحول داخلها وتصبح خاضعةً لوحدة جديدة ذات هدف مُدقّق . (وبالعكس ، تمارس الرواية أيضاً تأثيراً قوياً على إدراك كلام الآخر ونقله إلى المجال الواقع خارج نطاق الأدب) .

إنَّ لتيمة المتكلم وزناً كبيراً فى الحياة العادية ؛ ففي وجودنا اليومي نسمع ، في كل خطوة ، حديثاً عن المتكلم وعن ما يقوله . وباستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : في الحياة العادية ، نسعد بالأخص إلى ما يقوله الآخرون : نَنقل كلامهم ، نستحضره ، نَزِنُه ، نناقشه ، نناقش آراءهم ، تأكيداتهم ، أخبارهم ، نَغْضب منها أو نتفق معها ، نُنكرها أو نَستند إليها . . الخ .

بإعارتنا السمع لِنُتَفٍ من حوارٍ نلتقطه كما هو فى الشارع ، وسط الحشد ، فى صفٍ للانتظار ، أو في بناية للمسرح . . نستطيع أن نتبيَّنَ مدى تواتر عبارات مثل : « هو يتكلم » ، « هناك مَنْ يتكلم عن . . » ، « لقد قال » . ونحن نستمع إلى تبادل سريع للكلام وسط حَشْدٍ من الناس ، غالباً ما نلتقط كلمات كأنها كُلٌ مختلط ، مكونة من : « يقول » ، « تقول » ، « أقول » . . وكم هي مهمة بالنسبة للرأي العام ، وللشائعات ، وللثرثرة العمومية ، وللاغتيابات ، تلك التأكيدات التى تتصدر كلامهم : « كلّ الناس يقولون ذلك » ، « لقد قيل لى ذلك » ! لا مناص أيضاً من أن نضع فى الحسبان الجانب السيكولوجى الكبير ، المتصل بما يقوله الآخرون عنا ، والأهمية التى نُوليها نحن لفهم تلك الأقوال وتأويلها . (« تأويليةُ اليومى ») .

إن أهمية هذه التيمة لا تنقص فى شيء داخل أجواء العلاقات العامة الأعلى مرتبةً وتنظيماً ؛ فَكُل محادثة محمَّلة بِنَقْلِ كلام الآخرين وتأويله . إننا نجد فيها ، كل لحظة ، « استشهاداً » ؛ « مرجعاً » يُحيلنا على ما قاله شخص من الأشخاص ، أو على « ما يقال » ، أو على ما « يقوله كل واحد » ، أو يُحيلنا على كلام مُخاطبنا ، أو على كلامنا السابق ، أو على صحيفة ، أو قرار ، أو وثيقة ؛ أو كتاب . . ومعظم الأخبار والآراء تُنقل ، عموماً ، في شكلٍ غير مباشر ، لا بوصفها صادرة عن الذات ، بل من خلال استنادها إلى مصدر عام غير محدَّد : « سمعتُ مَنْ يقول » ؛ « هناك من يرى » ؛ « مَنْ يظن » . . . لنأخذ حالة جد منتشرة في الحياة العادية : المحادثات حول جلسة عمومية . إنها جميعها قائمة على علاقة مختلف المداخلات الشفوية والقرارات ، والمقترحات ، والدحض اللفظى ، والتعديلات المصادق عليها ، وعلى تأويلها وتقديرها . وإذن فالأمر يتعلق بمتكلمين وبما يقولونه ، وهي التيمة التى سنصادفها باستمرار : إما أنها تتصدر مباشرة الخطاب وتُنظِّمه ، وإما أنها تُرافق نموَّ التيمات العادية الأخرى .

سيكون من نافلة القول ذكر أمثلة أخرى . يكفى أن نسمع وأن نتأمل الكلام الذي يصادفنا في كل مكان ، لنؤكد ما يلى : في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف ما يتلفظ به ، على الأقل ، هو من كلام الآخرين (يقع التعرفُ عليه كما هو) ، منقولاً بحسب كل الدرجات الممكنة من الدقّة والتجرُّد (أو ، بالأحرى ، من التحيُّز) .

بطبيعة الحال ، فإن الأقوال « الأجنبية » المنقولة جميعها لا تستطيع ، متى تمَّ تثبيتها في الكتابة ، أن توضع « بين علامتى تنصيص » ؛ فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفائه ، التى يتوقف ضمانها على وضع علامتى تنصيص في الكلام المكتوب (بحسب غاية المتكلم نفسه ، وتقديره لتلك الدرجة) لم تعد متداولة في اللغة العادية .

وعلاوة على ذلك ، فإن صياغة الجملة التركيبية للخطاب

« الأجنبى » المنقول ، لا تقف عند الصيغ النحوية للخطاب المباشر أو غير المباشر ؛ فطرائق إدراجه وتشبيده ، وإلقاء الضوء عليه ، جد متنوعة . ويجب أن نأخذ ذلك فى الحسبان لِنَقْدُرَ التأكيد التالى حَقَّ قدره : من بين مجموع الأقوال التى نتلفظ بها فى الحياة العادية ، يأتينا ما يزيد عن نصفها من جانب الآخرين .

فيما يرجع للغة العادية ، لا يكون المتكلم وأقواله موضوعاً للتشخيص الأدبى ، بل للنقل المنتفع عملياً . لذلك يمكن أن نتحدث هنا لا عن أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب . وهذه الأخيرة جد متنوعة ، سواء فيما يرجع إلى التشبيد اللفظى الأسلوبى لخطاب الآخرين ، أو فيما يتصل بطرائق تضمينه التأويل ، وإعادة تقديره وإبرازه ، منذ النقل المباشر كلمةً كلمة ، إلى التحريف البارودى المتعمدً القصدى ، لأقوال الآخرين وتشويهها[٣] .

ومن الضرورى أن نسجل ما يلى : إن كلام الآخرين ، مفهوماً فى سياق ما ، مهما بلغ نقله من الدقة ، فإنه يتعرض دائماً لبعض التعديلات فى المعنى . فالسيّاق الذى يشمل كلام الآخر ، يوُجِدُ خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمّية . وباللجوء إلى طرائق تضمين ملائمة ، نستطيع التوصل إلى تحوير ملفوظٍ أجنبى تحويراً بارزاً ، مع نقله بطريقة مضبوطة . إن المجادل غير الحريص على الأمانة ، والحاذق ، يعرف تماماً الخلفية الحوارية التى يجب أن يُعطيها للأقوال المنقولة بدقة عن خصمه ، وذلك بهدف تشويه معناها . إنه لفى منتهى السهولة ، عن طريق التلاعب بالنص ، أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر ، محدثين بذلك ردود فعل مرتبطة بالموضوعية .

وعلى هذه الشاكلة ، يسْهُل أن نُصَيِر الملفوظَ الأكثر جدية ملفوظاً مضحكاً ؛ فكلام الآخر ، وقد أُدرج ضمن سياق خطاب ما ، يقيم مع السياق الذي يتضمَّنه ، لاصلةً آلية ، بل مزيجاً كيماويا (على صعيد المعنى والتعبير) ؛ ويمكن لدرجة التأثر المتبادل عن طريق الحوار أن تكون جد كبيرة . لهذا فإننا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين ، لا نستطيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب ، عن طريقة تأطيره السياقى (الحوارى) ؛ فالطريقتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً . سواء تشكيل خطاب الآخر ، أو طريقة تضمينه (يمكن للسياق أن يبدأ ، من بعيد ، فى تهييء إدراج ذلك الخطاب) ، فإنهما يعبران عن فعل فريد فى مجال العلائق الحوارية مع هذا الحوار الذى يحدّد مجموع طابع النقل ، ومجموع تحولات المعنى والنّبرة التى تَحْدُثُ داخله فى أثناءِ ذلك النقل .

وفي خطاب الحياة العادية ، وكما قُلنا من قبل ، يصلح المتكلم وما يقوله ، لأن يكونا موضوعاً للنَّقل المنتفع ، لا موضوعاً للتشخيص . وهذا الانتفاع العملى يحُدد أيضاً كل الأشكال المتداولة لنقل أقوال الآخرين ، ومن ثم فإنه يحدد أيضاً تحولاتها ، ابتداءً من التلوينات الدقيقة للمعنى والنبرة ، إلى الالتواءات الظاهرة والخَشِنة التي تلحق الكُلَّ اللفظى . لكن هذا التوجيه نحو نقل منتفع ، لا يستبعد حدوث بعض مظاهر التشخيص . ذلك أنه بالنسبة للتقدير العادى للمعنى الحقيقى لكلام الآخرين وفك عناصره ، قد يكون حاسماً معرفةَ مَنْ يتكلم ، وفي أية ظروف دقيقة يوجد . إن الفهم والحكم المعتادان ، لا يفصلان كلام الشخص الملموس ، عن المتكلم (وهو فَصْل ممكن في مجال الأيديولوجيا) . وبالإضافة إلى ما تقدم ، فإنه من المهم جداً أن نضع المحادثة في سياقها : مَنْ كان حاضراً ؟ أى تعبير يعلو محياه ؟ كيف كانت إشاراته وتلوينات نَبْرته فى أثناء كلامه ؟ عند نقل مألوف لأقوال الآخرين ، يمكن تشخيص مجموع حواشى كلمات المتكلم وشخصيته ، بل تمثيلها (انطلاقاً من الاستنساخ الدقيق إلى الاستهزاء البارودى والإشارات والنبرات المتجاوزة للحدود) . ومع ذلك فإن ذلك التشخيص يجد نفسه خاضعاً لمشكلات النقل المنتفع عملياً ، ومشروطاً كلية بها . ولا مجال هنا بطبيعة الحال للحديث عن التشخيص الأدبى للمتكلم ولما يقوله ، ولا عن تشخيص لغته . غير أنه بالإمكان ، فى مجاميع المحكيات التقليدية عن الإنسان الذى يتكلم ، أن نُميز الطرائق الأدبية النثرية لتشخيص ثنائى الصوت ، بل مزدوج اللغة ، في كلام الآخرين .

إن ما قيل عن الأفراد الذين يتكلمون ، وعن أقوال الآخرين فى الحياة العادية ، لا يتعدى المظاهر السطحية للكلام ولثقله في وضعية معينة إذا جاز القول . أما الطبقات الدلالية والتعبيرية الأكثر عمقاً ، فإنها لا تتبدَّى لنا . إنها شيء مختلف ؛ دلالةُ تيمة الإنسان المتكلم ودلالةُ كلامه داخل التيار الأيديولوجى لِوَعْينا ، وداخل سيرورة تواصله مع العالم الأيديولوجى .

إن التطور الأيديولوجى للإنسانِ ، فى هذا السياق ، هو سيرورة اختيار كلمات الآخرين وسيرورة تمثُّلها .

ويَعرف تلقين فروع المعرفة اللفظية صيغتيْن مدرسيتين أساسيتين لتحقيق نقل مُتمثل لخطاب الآخر (للنص ، وللقواعد ، وللأمثلة) : الحفظ « عن ظهر قلب » ، أو بواسطة « كلماتنا » . وهذه الصيغة الأخيرة تطرح ، على مستوىً بسيط ، معضلة أسلوبية بالنسبة للنثر الأدبى : أن نُعيد قول نص « بكلماتنا » معناه ، إلى حد ما ، إنجاز سرد ثنائى الصوت فوق أقوال الآخر . حقا إن « كلماتنا » لا ينبغى أن تُذيب تماماً أصالة كلمات « الآخرين » ؛ ولابد لسردٍ مُنجز بكلماتنا أن يتوفر على طابع مختلط ، وأن يستنسخ فى المواضع الضرورية ، أسلوب النص المنقول وعباراته . هذه الصيغة الثانية للنقل المدرسى لكلام الآخر بواسطة « كلمات خاصة » تتضمن سلسلة من العناصر المغايرة للنقل الذى يتمثّل كلمة الآخر بعلاقةٍ مع طابع النص المُتمثَّل ومراميه التربوية المتعلقة بفهمه وتقويمه .

إن تمثُّل كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمية وعمقاً عندما يتعلق الأمر بصيرورة الإنسان الأيديولوجية بالمعنى الحقيقى للكلمة . هنا ، لا يعود كلام الآخر مجرد نبأ ، أو توضيح ، أو قاعدة ، أو نموذج ، الخ ، بل إنه يسعى إلى أن يُحدِّد الأسس نفسها لسلوكنا ولموقفنا من العالم ، ويتقدم إلينا هنا **كأنه كلام آمر** ، وكأنه كلام مُقنع داخلياً .

وبالرغم من الاختلاف العميق بين هذين النوعين من كلام الآخرين ، فإنهما يمكن أن يتحدا داخل كلام واحد هو فى الآن نفسه آمر ومُقنع . لكن هذا الالتقاء قلما يحصل . وعادةً ما تكون سيرورة التحوُّل الأيديولوجى مطبوعة باختلاف كبير بين هذين النوعين : الكلام الآمر (الدينى ، السياسى ، الأخلاقى ، كلام الأب ، وكلام الكبار والأساتذة) ليس مقنعاً داخلياً للوعى ؛ فى حين أن الكلام المُقْنِع داخلياً محروم من السلطة ، وغالباً غير مُقدَّر اجتماعياً (من لدن الرأى العام ، والعلم الرسمى ، والنقد) ، بل يكون محروماً من

الشرعية . والصراع والتعالقات الحوارية بين هذين النوعين من الكلام غالباً ما يُحدِّدان تاريخ الوعى الأيديولوجى الفردى .

ويقتضى منا الكلام الآمر أن نعترف به وأن نتمثله ؛ وهو يفرض نفسه علينا ، بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلى لنا . إننا نجده وكأنه مُتَّحِد من قبل بما يُكوِّن السلطة . والكلام المتسلط ، داخل منطقة بعيدة ، مرتبط عضوياً بالماضى التراتُبى . إنه ، على هذا النحو ، كلام الآباء . إنه معترف به مسبقاً فى الماضى ! فهو كلام وقع العثور عليه مقدماً ، وليس لنا أن نختاره من بين أقوال متعادلة . إنه معطى (إنه يَرِنُّ) داخل فلكٍ عالٍ وليس داخل جو للاتصال المألوف . ولغته خاصة ؛ ويمكن أن يصبح موضوعاً للانتهاك ؛ فالكلام الآمر ينتمى للمحرَّم ، وللاسم الذى لا يمكن أن نحمله بدون جدوى .

لا يمكننا ، هنا ، أن نُعالج العناصر المغايرة المتعددة للكلام المتسلط (مثلاً ، سلطة العقائد الدينية ، والسلطة المعترف بها للعلم ، ولكتاب رائج ، الخ) ، ولا أن نتعرض لدرجات سلطويَّته . وبالنسبة لغرضنا من التحليل ، لاتهمنا إلا الخصائص الشكلية لنقل الكلام الآمر وتشخيصه ؛ وهى خصائص مشتركة بين جميع عناصره المغايرة ، وبين كل درجاته .

إنَّ العلاقة الماثلة فى الكلام ـــ السلطة ، سواء اعترفنا بها أم لم نعترف ، تُميِّز الكلام وتعزله بطريقة نوعيَّة ؛ إنها تتحكم فى المسافة بالنسبة إليها هى نفسها (مسافة قد تكون إيجابية أو سلبية ، وموقفنا قد يكون متحمساً أو معُادياً) . ويستطيع الكلام الآمر ، أن ينُظِم حوله كُتلاً من الأقوال الأخرى (تُؤَوِّله ، تطريه ، تطبقه بهذه الطريقة أو تلك) ، إلا أنه لا يختلط معها (مثلاً ، عن طريق الاستبدالات التدريجية) . وهو يظل معزولاً بوضوح ، متماسكاً وجامداً ؛ ويمكن القول بأنه لا يستلزم علامتى تنصيص فحسب ، بل تضريساً أكثر ضخامةً عن ذى قبل ، أو لنقل إنه يقتضى كتابة خاصة[٤] ، وإنه لأكثر صعوبة أن نُلحق بالكلام المتسلط تعديلات فى المعنى بمساعدة السياق الذى يؤطره ؛ ذلك أن بنيته الدلالية ثابتة وعديمة الشكل ، لكونها مُنتهية وأحادية الدلالة الثقافية ، ولأن معناها يستند إلى المعنى الحرفى ، ويتجمَّد .

إن الكلام الآمر يقتضى منا أن نعترف به بدون شروط ، لا أن نستوعبه ونتمثله بحرية ، مستعملين كلماتنا الخاصة . كذلك ، فإنه لا يسمح بأى تصرُّف فى السياق الذى يتضمنه أو فى حدوده ؛ فليس هناك استبدالات تدريجية ، متحركة ، ولا عناصر مغايرة حرَّة ، إبداعية وأسلوبية . إن الكلام الآمر يلجُ إلى وعينا اللفظى مثل كتلة متماسكة غير قابلة للقسمة ؛ ويتحتم أن نقبله كليةً أو أن نرفضه بتمامه . لقد التحم التحاما وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، المؤسسة ، الشخصية) ؛ معها يستمر ، ومعها يسقط . إنه لا يمكن أن نُقسمه ، فنقبل جزءاً ، ونسمح بالآخر ، وندحض الجزء الثالث . . . أيضاً ، فإن المسافة بالنسبة إلى الكلام الآمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية ؛ فلعبة المسافات ـــ الاتفاق والاختلاف ، الاقتراب والابتعاد ـــ تكون محالة معه .

كل ذلك يحدد الأصالة ، سواء بالنسبة لطرائق تكوين الكلام الآمر نفسه خلال نقله ، أو بالنسبة لطرائق التضمين عن طريق السياق .

ويجب أن تكون منطقة ذلك السياق هى أيضاً منطقة بعيدة ، ما دام الاتصال المألوف مستحيلاً هنا . فالإنسان الذى يدرك ويفهم هو سليل منحدر من زمن بعيد ؛ وإذن ، ما مِنْ خصومة ممكنة !

وعلى الشاكلة نفسها يتحدد الدور المحتمل للكلام الآمر فى العمل الأدبى النثرى . فالكلام الآمر لا يتشخص ؛ إنه منقول فحسب . ذلك أن جموده ، واكتماله الدلالى ، وانغلاقه ، وتميزه الظاهر والمتعجرف ، واستحالة وصول أسلبة حرَّة إليه ـــ كل ذلك يقصى إمكانية التشخيص الأدبى للكلام الآمر . إن دوره فى الرواية ضئيل ؛ وهو لا يمكن أن يكون ثنائى الصوت بدرجة كبيرة ، وهو يدخل ضمن عناصر الأبنية المجينة . وعندما يفقد الكلام الآمر سلطته ، فإنه لا يعود سوى مادة ؛ رُفات ؛ شىء . إنه لا يدخل فى سياق أدبى إلاَّ بوصفه جسماً غير متجانس ؛ فليس هناك مِنْ حوله لعب ، ولا انفعالات متعدِّدة الأصوات ؛ إنه غير مُحاط بحوارات حيَّة ، مُضطربة ، ذات أصداء متعددة . حول الكلام الآمر يموت السياق ، وتجفُّ الكلمات . يضاف إلى ذلك أن أحداً لم يُوفَّق ، فى رواية من الروايات ، إلى أن يشخص الحقيقة والفضيلة اللتين تعدان ، رسمياً ، سلطويتينْ (لها علاقة بالكنيسة ، أو بالملكية ؛ أو بالإدارة ، أو بالأخلاق الخ .) . ويكفى أن نُذكِّر بالمحاولات اليائسة ، فى هذا المجال ، لكل من جوجول ودوستويفسكى . لأجل ذلك يظل نصّ سلطوى ، فى الرواية ، استشهاداً فاقداً للحياة باستمرار ، ومُنفلتاً من قَبْضةِ السياق الأدبى (مثل نصوص الإنجيل فى نهاية رواية « بعث » لتولستوى)[٥] .

يمكن للأقوال الآمرة أن تُجسد مضامين مختلفة : السلطوية بما هى عليه ، السلطة العليا ، التقاليدية ، الكونية ، النزعة الرسمية ، ومضامين أخرى . ويمكنها كذلك أن تتوفر على عدة مناطق (بتباعُدٍ معيّن عن منطقة الاتصال) ، وعلى علائق مختلفة مع المستمع المتفهم ، المفترَض (خلفية لا إدراكية يقترحها كلام ما ، أو درجة معينة من التبادل ، الخ .) .

وفى تاريخ اللغة الأدبية يدور صراع مع ما هو رسمى ، ومع ما هو مبتعد عن منطقة الاتصال ، ومع مختلف صِيغ السلطوية ودرجاتها . هكذا ، يُدمج الكلام فى منطقة الاتصال ، ومن ثمَّ تحدث تحويرات دلالية وتعبيرية (نَبْريَّة) : إضعاف لصيغته الاستعارية واختزال لها ؛ تشييىء ؛ تجسيد ؛ اختزال على مستوى اليومى ، الخ . كل ذلك دُرِسَ على المستوى السيكولوجى ، لكنه لم يدرس قط من وجهة نظر تشييد لفظى داخل حوار داخلى ممكن بالنسبة للإنسان الموجود فى صيرورة ، داخل حوار داخلى (مونولوج) يشمل حياةً بأكملها . هنا تواجهنا المعضلة المعقدة لأشكال ذلك الحوار الداخلى (وقد اتخذ طابع حوار) .

إن الكلام الأيديولوجى للآخر ، المقنِع داخليا ، والمعترَف به من طرفنا ، يكشف لنا إمكانات مختلفة تماماً . فهذا الكلام محدّد لعملية صيرورة الوعى الفردى الأيديولوجى ؛ فلكىْ يعيش حياة أيديولوجية مستقلة ، يستيقظ الوعى داخل عالم تحيط به الأقوال « الأجنبية » ، التى لا يتميَّز عنها أولَ الأمر . فالتَّمايُز بين كلامنا وكلام الآخرين ؛ بين أفكارنا وأفكارهم ، يتمُّ فى مرحلة متأخرة . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل ، التجريبى والانتقائى ، يحدث قبل كل شىء ،

انفصالُ الكلام المقنع عن الكلام الآمر المفروض ، وعن كُتلة الأقوال المتشابهة ، التي قلما تؤثر فينا .

وعلى عكس الكلام الآمر الخارجي ، يشتبك الكلام المقنع الداخلي ـ خلال استيعابه الإيجابي ـ اشتباكاً وثيقاً بـ « كلامنا الخاص »(٦) . وداخل تيار وعينا ، يكون الكلام المقنع الداخلي ، عادةً ، نصف ـ كلامنا ، نصف ـ « أجنبي » . وتتمثل إنتاجيّته الإبداعية ، تدقيقاً ، في أنَّه يوقظ فكرنا وكلامنا الجديد المستقل ، وفي أنَّهُ يُنظم من الداخل كُتَلَ كلماتنا ، بدلاً من أن تظل في حالة عزلة وثُبوت . وبقدر ما نُئَوِّل الكلام المقنع ، يستمر في النمو بِحُريةٍ ، مُتكيِّفاً مع المادة الخام الجديدة ، ومع الظروف المستجدة ، مستضيئاً ـ بالتبادل ـ مع سياقات جديدة . وفَضلاً عن ذلك ، فإنه يباشر فعلاً متوتراً ومتبادلاً ، وصراعاً ، مع أقوال أخرى مقنعة . وبالضبط ، فإن صيرورتنا الأيديولوجية هي صراع متوتر يجرى في داخلنا من أجل تحقيق تفوّق مختلف وجهات النظر اللفظية والأيديولوجية : المقاربات ، الأهداف ، التقديرات . إن البنية الدلالية للكلام المقنع الداخلي ليست منتهية ؛ إنها تظل مفتوحة ، قادرة ـ ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية ـ على أن تكشف دَوْماً عن إمكانات دلالية جديدة .

إن الكلام المقنع كلام معاصر ، وُلد في داخل منطقة الاتصال بمعيَّة الحاضر الناقص ؛ أو هو كلام أصبح معاصراً . إنه يتوجه إلى معاصر ؛ ويخاطب سليلاً مثلما يخاطب معاصراً ، ومفهوم المستمع ـ القارىء المتفهم الخاص ، هو بالنسبة إليه ، مفهوم مُكوِّن . فكل كلام يستتبع مفهوماً فريداً للمستمع ، ولخلفيته الإدراكية المتميِّزة ، وقدراً معيناً من المسئولية ، ومسافة دقيقة محددة . وكل ذلك على جانب كبير من الأهمية لفهم الحياة التاريخية للكلام ؛ وجهل هذه المظاهر معناه الانتهاء إلى تشييء الكلام (وإلى إخماد حواريته الطبيعية) .

وجميع ما تقدم يحدد مناهج تشييد الكلام المقنع الداخلي في أثناء نَقْله ، وطرائق تضمينه في سياقٍ ما . وهذه الطرائق تفسح مجالاً للتفاعل الأقصى بين كلام الآخرين مع السياق ، كما تفسح مجالاً لتأثير الحواري المتبادل ، وللتطور الحر ، المبدع للكلام « الأجنبي » ، ولِتَدرُّج النَّقل ، وللعُبة الحدود ، وللأمارات البعيدة الناتجة عن إدخال السياق لكلام الغير (ذلك أن « تيمته » يمكن أن ترنَّ داخل السياق زمناً طويلاً قبل ظهورها) ؛ كما أن تلك الطرائق تفسح المجال أمام خصوصيات أخرى للكلام المقنع الداخلي : مثل عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وقدرته على أن يُتابع حياته المبدعة داخل سياق وَعْينا الأيديولوجي ، والطابع غير المنتهى وغير المنجزلعلائقناالأيديولوجية معه . إن هذا الكلام المقنع لم يُعلمنا بعد كل ما كان يستطيع أن يُعلمنا إياه . إننا ندمجه ضمن سياقات جديدة ، ونُطبقه على مواد جديدة ، ونضعه في وضعية جديدة ، لكي نحصل منه على أجوبة وإيضاحات جديدة حول معناه ، ونحصل أيضاً على « كلمات خاصة بنا » (لأن كلام الآخر المنتج يُوَلِّد في شكل جواب ، عن طريق الحوار ، كَلامَنا الجديد) .

يمكن لطرائق تشييد الكلام المقنع الداخلي وتضمينه أن تكون من المرونة والدينامية بحيث تستطيع أن تصبح كلية الحضور ، حرفياً ، داخل السياق ، وأن تختلط بجميع نَبراته النوعية ، ومن حين إلى آخر ، تنفصل وتتجسم بِرمَّتها كأنها كلام للآخر ، معزولٌ ومُبْرز . (تراجع في هذه النقطة : مناطق الأبطال) .

هذه التنويعات على تيمة كلام الآخر ، جد منتشرة في جميع مجالات الإبداع الأيديولوجي ، وحتى في مجال العلوم المتخصص . وهذا هو شأن كل عرض موهوب ومبدع لآراء الآخرين المتخصصة : إنه يسمح دائماً بتنويعات أسلوبية حرة لكلام الآخر ، ويعرض فكره من خلال أسلوبه ذاته ، مع تطبيقه على مادة جديدة ، وعلى صياغة أخرى للمسألة ؛ وبذلك فإنه يُجرِّب ويتلقّى جواباً داخل لغة الآخر .

وهناك ظاهرات مشابهة ، تَمْثُل في حالات أخرى أقل وضوحاً . ويتعلق الأمر ، قبل كل شيء ، بجميع حالات التأثير القوي لكلام الآخرين على كاتب مُعينٌ . فالكشف عن تلك التأثيرات يرجع بالضبط إلى اكتشاف ذلك الوجود نصف ـ المستَتر لحياة كلام « أجنبي » داخل السياق الجديد لذلك الكاتب . فإذا كان هناك تأثير عميق ومُخصب ، فلا مجال مطلقاً لمحاكاةٍ خارجية تقوم على الاستنساخ المجرد ، بل يكون هناك تطور مبدع لاحق للكلام « الأجنبي » (بدقة أكثر : الكلام نصف ـ الأجنبي ») ضمن سياق جديد وشروط جديدة .

في تلك الحالات جميعها ، لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ؛ بل تظهر فيها أيضاً وباستمرار بُذور تشخيصها الأدبي . يكفي أن نزحزح قليلاً المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي ، بسهولة ، موضوعاً لتشخيص أدبي . عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهرياً وعضوياً ببعض مُغايرات ذلك الكلام المقنع : كلام أخلاقي (صورة العادل) ، كلام فلسفي (صورة الحكيم) ، كلام سوسيو-سياسي (صورة الرئيس) . إننا بِتَنْمِيَتِنا وَأَسْلَبَتِنا واختبارنا لكلام الآخرين ، نحاول أن نحدس وأن نتخيل ، كيف سيتصرف إنسان متوفر على سلطة في مثل هذه الظروف ، وكيف سيُلقى عليها الضوء من خلال كلامه . في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، موضوعاً للمخيِّلة المبدعة أدبياً(٧) .

هذا التوضيع الذي يضع على المحكّ الكلام المقْنع وصورة المتكلم ، يكتسب أهميةً كبرى هنا ، حيث يكون قد بدأ صراع بينه وبينها ، وحيث نحاول عن طريق هذا التوضيع (objectivation) الانفلات من تأثيرهما ، بل فضح أسرارهما .

إن سيرورة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته ، لها تأثير كبير على تاريخ الصيرورة الأيديولوجية للوعي الفردي . وعاجلاً أو آجلاً ، سيبدأ « كلامنا » ؛ « صوتنا » المتولّدان عن أقوال الآخرين وأصواتهم ، أو المُستحثّان حوارياً بواسطتها ، في التحرر من سلطة كلام الآخرين . وتتعقّد هذه السيرورة نتيجة لكون أصوات « أجنبية » مختلفة تُكافح لفرض سيطرتها على وَعي الفرد (مثلما تفعل ذلك في الواقع الاجتماعي المحيط به) . كل ذلك يخلق أرضاً صالحة لاختبار توضيع كلام الآخرين . وتستمر المحادثة مع ذلك الكلام المقنع الداخلي الموضوع في قفص الاتهام ، إلاَّ أنها تتخذ طابَعاً آخر ؛ فنحن نسأله ، ونضعه في موقف جديد لإماطة اللثام عن ضعفه ، ولكشف حدوده ، والوقوف على موضوعيته . كذلك ، فإن مثل هذه الأسْلَبَة كثيراً ما تصبح بارودية ، لكن بدون خشونة ؛ لأن كلام الآخرين المُقْنع داخلياً منذ فترة قريبة ، يُقاوم ، وفي أحيان كثيرة ، يرسل رنينه

بدون أدنى نبرة بارودية . وفوق هذه الرقعة تُولد تشخصيات روائية نافذة وثنائية الصوت ، تضطلع بتوضيح الصراع بين كلام الآخر المقنع والكاتب الذى كان ذلك الكلام يتحكم فيه (مثلما نجد فى « أوجين أونكين » للشاعر بوشكين ، و « بيتشورين » لليرمونتوف) . ففى الأساس المكون لـ « رواية الاختبارات » غالباً ما توجد سيرورة ذاتية لصراع يدور مع الكلام المقنع الداخلى للآخر ، ولتحرُّر من سطوته عن طريق التوضيع . ويمكن لـ : « الرواية التلقينية » أن تفيد أيضاً فى توضيح الأفكار التى نعرضها هنا ، إلاّ أن سيرورة اختيار الصيرورة الأيديولوجية تمتدُّ هنا مثل تيمة للرواية ، فى حين أنه فى « رواية الاختبـارت » تظل السيـرورة الذاتيـة للكاتب نفسـه خارج العمـل الروائى .

فى هـذا الصدد ، تحتـل أعمال دوستـويفسكى مكانـةً استثنائيـة وفريدة . فالتفاعل المتهيّج والمتوتّر مع كلام الآخرين ، يُقدِّم لنـا فى رواياته من خلال مظهر مزدوج :

أولاً : يظهر فى خطاب الشخصيات صراع عميق وغير تامّ مع كلام الآخـرين على مستـوى الحياة (« كـلام الآخر فى شـأنى ») ؛ وعلى المستوى الأخلاقى (الحكم على الآخر ، الاعتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) ؛ وأخيـراً على المستـوى الأيـديـولـوجى (رؤيـة الشخصيات للعالم فى شكل حوارٍ ناقص وغير قـابل لـلإتمام) . إن ملفوظات شخصيات دوستويفسكى هى ساحة لعِرَاكٍ يائس مع كلام الآخرين فى جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الأيديولوجى . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكـون نماذج ممتـازة لأشكال لا متنـاهية التنوّع ، فى كلام الآخرين وتضمينه .

ثانياً ، روايات دوستويفسكى ، فى مجموعها ، وبوصفها ملفوظات لكاتبها ، هى أيضاً حوارات يائسة وغير تامّة للشخصيات فيما بينها (مثل وجهات نـظرها المجسّـدة) ، وأيضاً فيما بين الكـاتب نفسه وشخصياته ؛ فكلام الشخصية (مثـل كلام الكـاتب) لا يصل إلى نهايته ، ويظل حـرّاً مفتـوحـاً . وعنـد دوستـويفسكى [٨] ، تـظل اختبـارات الشخصيات واختبـارات أقوالهـا المنتهية بـالنسبة للذات المتكلمة ، غير تامّة داخلياً ، وبدون حلّ .

فى مجال الفكر والكلام الأخلاقيين والقانونيين تكون الأهمية الكبيرة لِتيمةِ المتكلم واضحة . فالإنسان الذى يتكلم وكلامه ، يَتَقَدَّمانِ هنا مثل موضوع أساسى للفكر وللخطاب . وجميع المقولات الأسـاسية للحكم والتقويم الأخلاقيين والقانونيين والشـرعيين ، هى بـالضبط مرتبطة بالمتكلم بصفته متكلماً : الوعى (« صوت الوعى » ، « كلام داخلى ») ، الحقيقة والكذب ، المسئولية ،مَلَكَة الفعل ، التأنيبات (الاعتراف الحر للإنسان نفسه) ، الحق فى الكلام ، الخ ، الخ . إن الكلام المستقل ، المسئول والفعّال ، علامة أساسية على الإنسان الأخلاقى ، القانـونى ، والسياسى . والـلجـوء إلى ذلك الكـلام ، واستحضـاره ، وتأويله ، وتقـديره ، وحـدودُ فعاليتـه وأشكـالهـا ، (الحقوق المدنيـة والسياسيـة) ، وتجاوز مختلف الإرادات والأقـوال الـخ . الخ ، كـل ذلكَ يُلقى بثقله كثيراً فى المجالين الأخلاقى والقـانونى . يكفى أن نشيـر فى المجال الخـاص بالقضـاء إلى تشييد التحليل ودوره ، وإلى تأويل الشهادات والتصريحات والعقود ، وجميع الوثائق ومظاهر أخرى للملفوظات الآخرين ، ونشير آخر الأمر إلى تأويل القوانين .

كـل ذلك يتـطلب دراسة . لقـد وقع تمحيص التقنيـة القانـونية (والأخلاقية) لمعالجة الكلام « الأجنبى » ، ولإثبات صحتـه ودقّته . . الخ . (مثلاً ، تقنية العمل التوثيقى لدى الكُتّاب الشرعيين) . لكن لم تـطْرح قط مشكلات وضعـه فى شكل تـركيبى ، أسلوبى ، دلالى ، وفى أشكال أخرى .

لم تُتَناول مشكلة الإقرار خلال تحقيق قضائى ، سوى على الصعيد القضـائى والأخلاقى والسيكـولوجى (وكـذلـك مـا يتصل بـطرائق استخراج الإقرار والإرغام عليه) . والمادة الأكثر إثـارة للانتبـاه فى معالجة هذه المشكلة على مستوى فلسفة اللغة (والكلام) هى تلك التى قدمها إلينا دوستويفسكى (مشكلة الفكر والرغبـة الحقيقيين ، والحافز الحقيقى ، مثلاً ، عند إيفـان كرامـازوف ، والكشف عنها لفظياً ، ودور « الآخر » ومعضلة البحث الخ . . .) .

الإنسـان الذى يتكلم وكـلامه ، بـوصفهـما مـوضـوعـاً للتفكـير والخطاب ، عُولجا فى مجال الأخلاق والقانـون فقط ، بسبب الأهميَّة الخـاصة لهـذيْن المجالـيْن . وقد أُخْضِعت لـذلك الاهتمـام ولتلك الاختيارات ، جميع طرائق نقل كلام الآخرين وتشييده وتضمينه . غير أنه ، حتى هنا ، تكون التشخيصات الأدبية ممكنة ، وبخاصّةٍ فى مجال الأخـلاق : مثلاً ، تشخيص الصـراع بـين صـوت الـوعى وبقيـة الأصـوات ، أو تشخيص الحوار الـداخلى للتّـوْبة الـخ . ويمكن أن تشتمل رسائل الأخلاق ، وبصفة خاصة الاعترافات ، على عناصر مهمة للرواية الأدبية المكتوبة نثراً . هذا ما نجده عند إبكتيت ، ومارك أوريـل ، والقديس أوغسـطين ، وبتـرارك ، حيث نكتشف بـذوراً لـ « رواية الاختبار » و« رواية التلقين » .

ونجد نصيب هذه التيمة التى نُحللها أكـثر أهميةً فى مجـال الفكر والكلام الدينيين (فى الميثولوجيا ، والصوفية ، والسحر) . فالموضوع الأساسى للكلام الدينى هو كائن يتكلم : إلَـه ،شيطـان ، مُبشر ، رسول . والفكر الميثولوجى يجهل تماماً الأشياء الفـاقدة للحـركة ؛ الأشياء الخرساء ، تأليه إرادة الآلهة الأسـطورية ، وتـأليه الشيـطان (خيّراً كان أو شرّيراً) ، وتـأويل عـلامات الغضب أو السمـاحة ، والنبوءات والتعاليم ، وأخيراً نقل أقوال الإلّه المباشرة (الوحى) ، وأقوال رُسله وقديسيه ومُبشريه ، وشرحها ، وبصفة عامة انعكـاس الكلام الموحى به ربّانياً وتأويله (على عكس الكلام الدُّنيوى) . تلك هى الأفعال ذات الأهمية البالغة فى الفكر والكلام الدينيين . إن جميع الأنساق الدينية ، مهما كانت ساذجـة ، تتوفّر على جهـاز ضخم ، خـاص ومنهجى ، ينقل ويئـول مظاهـر الكـلام الـربـانى المختلفـة (الهيرمينيوطيقا) .

وبالنسبة للفكر العلمى ، تختلف الأمور بعض الشيء . هنـا ، يكون نصيب تيمة الكلام ضئيلاً نسبياً ؛ فالعلوم الرياضية والطبيعية لاتَعْرفُ أبداً الكلام بوصفه موضوعاً لتَوْجيه . ومن الواضح أنه خلال عمل علمى تأتى المناسبة لمواجهة كلام « أجنبى » (أعمال السابقين ، آراء النقاد ، الرأى العام) ، أو للدخول فى علاقة مع أشكال مختلفة من انعكاس وتأويل كلمات الآخرين (صراع مع كلام آمِر ، تَنحية

التأثيرات ، خصومات جدالية ، مراجع واستشهادات) . لكن كل ذلك يظل فى نطاق سيرورة العمل ، ولا يمس فى شىء المحتوى الموضوعى للعلم ذاته ، الذى لايستطيع المتكلم وكلامُه الولوجَ إلى داخله . إن مجموع الجهاز المنهاجى للعلوم الرياضية والطبيعية يتجه إلى التحكّم فى الموضوع المشيّأ ، الأبكم ، الذى لايكشف عن نفسه أبداً فى الكلام ، والذى لايُخْبر بشىء عن ذاته . هنا لاتكون المعرفة مرتبطة بالتلقى ، وبتأويل أقوال الموضوع القابل للمعرفة نفسه وعلاماته .

وفى العلوم الإنسانية ، على خلاف العلوم الطبيعية والرياضية ، تظهر المعضلة النوعية الخاصة بترميم ونقل وتأويل الكلام « الأجنبى » (مثلاً ، مشكلة المصادر فى منهجية الفروع التاريخية) . أمّا فى فروع المعرفة الفلسفية ، فإن المتكلم وكلامه يظهران وكأنهما الموضوع الجوهرى للمعرفة .

إن لفقه اللغة أهدافه النوعية ، وطريقته الخاصة فى تناول موضوعه : المتكلم وكلامه اللذان يحددان جميع أشكال نقل وتشخيص كلام الآخرين (مثلا ، الكلام بوصفه موضوعاً لتاريخ اللغة) . غير أنه ، فى حقل العلوم الإنسانية (وفى حدود فقه اللغة بمعناه الضيّق) ، يمكن أن يكون هناك تناول مزدوج لكلام الآخرين بوصفه موضوع معرفة :

يمكن للكلام أن يكون كله مُدركاً موضوعياً (مثل شىء تقريباً) . وهذا ما يكون عليه الكلام فى معظم فروع اللسانيات . فى هذا الكلام الموضَّع يكون المعنى أيضاً مُشيأ : إنه لايسمح بأية مقاربة حواريّة مُحايثة لكل مفهوم عميق وراهن . لأجل ذلك فإن المعرفة هنا تكون مجرَّدة : إنها تبتعد كليةً عن الدلالة الأيديولوجية للكلام الحى ، عن حقيقته أو عن زيفه ؛ عن أهميّته أو عن تفاهته ، عن جماله أو عن بشاعته . إن معرفة هذا الكلام الموضَّع ، المشيّأ ، محرومة من كل نَفاذٍ حوارى داخل معنىً قابل لأن يُتعرفَ عليه ؛ ومن ثم تتعذر محادثة مثل هذا الكلام .

مع ذلك ، فإن النفاذ الحوارى لأزم فى فقه اللغة (لأنه بدونه ، مامِنْ تفاهم يكون مُمكناً) ؛ فهو الذى يكتشف فى الكلام عناصر جديدة ، دلالية بالمعنى الواسع ، ينتهى بها الأمر إلى التشيّؤ ، بعد أن ظهرت أول الأمر عن طريق الحوار) . إن كل تقدم لعلم الكلام يكون مسبوقاً بـ « مرحلته العبقرية » ؛ أى بعلامة حوارية حادة مع الكلام ، تكشف داخله عن مظاهر جديدة .

هذه المقاربة هى التى تفرض نفسها ، ملموسة أكثر ، لاتتجرد عن الدلالة الأيديولوجية الراهنة للكلام ، ورابطةً موضوعيةَ الفهم بحيويّته وعمقه الحواريين . وفى مجال الشعرية والتاريخ الأدبى (وتاريخ الأيديولوجيات بعامّة) وأيضاً ، إلى حدكبير ، فى فلسفة الكلام ، مامِنْ مُقاربةٍ أخرى ممكنة ؛ ففى هذه المجالات ، لاتستطيع الوضعية (positivisme) الأكثر جفافاً وتسطحاً أن تعالج الكلام بكيفية محايدة كأنه شىء ؛ وتجد نفسها مرغمةً هنا على الرجوع إلى الكلام ، لكن أيضاً على التحدُّث معه من أجل النفاذ إلى معناه الأيديولوجى الذى لايكون إلا فى متناول إدراكٍ أيديولوجى يجمع بين تقويمه وما يُقدمه من إجابة . وأشكال النقل والتأويل المحققة لهذا الإدراك الأيديولوجى تستطيع ، لكى يكون الإدراك عميقاً وحيّاً ، أن تقترب كثيراً من تشخيص أدبى ثنائى الصوت لكلام الآخرين . ولابد من أن نُسجل أن الرواية أيضاً تَضُمُّ دائماً عنصر إدراك معرفى من كلام الآخرين الذى تُشخصه .

لِنَقُل ، فى نهاية هذا الجزء الأول من التحليل ، بِضْعَ كلمات عن أهميّة تيمتنا بالنسبة للأجناس البلاغية . لاجدال فى أن الإنسان الذى يتكلم وكلامَه ، يُمثلان أحد الموضوعات الأكثر أهميّةً فى الخطاب البلاغى (هنا ، التيمات الأخرى جميعها تُرافقها أيضاً تيمة الكلام) . فالخطاب البلاغى مثلاً ، فى البلاغة القانونية ، يَتَّهِمُ أو يدافع عن المتكلم المسئول ، من خلال الاستناد أيضاً إلى أقواله ؛ فيئولها ويُجادلها ، ويُعيد ، بِفَنّ ، تكوين الكلمات المضمَرة للمتّهم (هذا الابتكار الحر لأقوال لم يقع التلفظ بها هى إحدى الطرائق الأكثر استعمالاً من جانب البلاغة فى العصر القديم : « كان بإمكان المتّهم أن يقول . . . » ، « كان باستطاعته أن يقول لكم . . . ») .

إن الخطاب البلاغى يَجْهَدُ فى أن يستَبق الاعتراضات الممكنة ، فينقل تصريحات الشهود ويُجاور بينها ، الخ . وفى البلاغة السياسية ، يَسند الخطاب ، مثلاً ، ترشيحاً ، ويستحضر شخصية المرشح ، ويعرض عن وجهة نظره ووعوده اللفظيّة ويدافع عنها ، أو ، فى حالة أخرى ، يحتج على مرسوم ، أو قانون ، أو تصريح ، أى أنه يعارض ملفوظات لفظية محددة يركز عليها فى محاورته . وللخطاب الإعلامى ، الصحفى ، علاقة أيضا بالكلام وبالإنسان الذى هو الجهة التى يصدر عنها ذلك الكلام . إنه ينتقد ملفوظاً ، وجهة نظر ، ويجادل ، ويتهم ، ويسخر . . . وإذا حللَّ عملاً فإنه يكشف وجهات النظر التى تحفزه ، ويصوغها لفظياً ، مُبرزاً إياها بما يُلائم : بالسخرية ، بالغضب ، الخ . وهذا لايعنى أن البلاغة تضحى بحدث ، أو فعل ، أو واقعة غير لفظية ، فى سبيل خطابها ؛ وإنما هى فى علاقة مع الإنسان الاجتماعى الذى يُئول كل فعل أساسى من أفعاله أيديولوجياً عن طريق الكلام ، أو يُجسّد فيه مباشرةً .

فى البلاغة ، تكون دلالة كلام الآخرين ، بوصفه موضوعا ، جد كبيرة ، حتى إنه غالباً ما يحاول الكلام إخفاء الحقيقة أو تعويضها ؛ وبذلك فإنه يَتقلص ويفقد من عمقه . وفى معظم الأحيان تقتصر البلاغة على انتصارات لفظية خالصة ، تسجلها على الكلام ؛ عندئذ تتحول إلى لعبة لفظية شكلانية . لكننا نُكرِّرُ القول بأن انتزاع الكلام من الحقيقة يُحطّمه ، فَيَذبل ، ويفقد عمقه الدلالى وَحَركيّته ، وقدرتِه على تجديد معناه فى سياقات جديدة حية ؛ أى بتعبير أشمل ، يموت بصفته كلاماً ؛ لأن الكلام الدَّال يعيش خارج ذاته ؛ أو يعيش من توجهه نحو الخارج-غير أن التركيز المقصور على الكلام « الأجنبى » بوصفه موضوعا ، لايفترض فى ذاته مثل هذه القطيعة بين الكلام والحقيقة .

إن الأجناس البلاغية تَعرف أكثر أشكال نَقْل خطاب الآخر تنوّعاً ؛ وهى فى معظم الأحيان ، تعرف أشكالاً جدَّ حواريَّة . فالبلاغة تلجأ كثيرا إلى إعادة تَنْبير قوية للأقوال المنقولة (غالباً ما تصل إلى حدّ تشويهها تماماً) ، بواسطة تضمين مطابق ، ومن خلال السياق . والأجناس البلاغية هى مادة أولية أكثر ملاءمةً لدراسة مختلف أشكال نَقْل الأقوال « الأجنبية » وتكوينها وتضمينها . وانطلاقاً من البلاغة يمكن أن نُشيّد تشخيصاً أدبياً للإنسان الذى يتكلم ولما

يقوله . لكن من النادر أن تكون الثنائية الصوتية البلاغية لتلك التشخيصات عميقة ؛ ذلك أن جذورها لا تغوص فى الطابع الحوارى لُلغة المتحوّلة ؛ إنها لاتُبنى على تعدُّد لسانى جوهرى ، بل على تنافُرات . وفى معظم الحالات تكون تلك الثنائية الصوتية مجرَّدة ، تَنوءُ تحت تحديد وتقسيم شكليين ومنطقيين للأصوات ، على نحو يُنضبُ معينها . لذلك يُستَحسن الحديث عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة ، مميِّزة عن الثنائية الصوتية الحقيقية فى النثر الأدبى ؛ أو بتعبير أفضل ، نتحدث عن نَقْل بلاغى ذى صوتين لكلام الآخرين (دون أن يخلو ذلك من بعض الملامح الأدبية) ، يكون مميزاً عن التشخيص الثنائى الصوت داخل الرواية والموجَّه نحو صورة اللغة .

ذلك هو معنى تيمة الإنسان الذى يتكلم فى جميع مجالات الوجود العادية ، وفى الحياة اللفظية والأيديولوجية . وتأسيساً على ما قيل ، يمكن القول بأنه ، تقريباً ، عند تأليف كل ملفوظ للإنسان الاجتماعى ، ابتداءً من الردّ القصير فى الحوار المألوف ، إلى الأعمال اللفظية الأيديولوجية الكبيرة (الأدبية ، والعلمية ، وغيرها) ، فإنه يوجد ، فى شكل مُعْلَن أو مستَتِر ، قسط من الأقوال « الأجنبية » الصريحة ، منقولة بهذه الطريقة أو تلك . وداخل حَقْل كل ملفوظ تقريبا ، يحدث تفاعل متوتر ، وصراع بين كلامه الخاص وكلام « الآخر » ، كما تتم سيرورة للتحديد أو الإضاءة الحوارية المتبادلة . يتَّضح ، إذن ، أن الملفوظ جهاز أكثر تعقيداً وديناميةً مما يبدو عليه ، إذا اكتفينا بالنظر إلى توجُّهه الغيْرى ، وتعبيريته الأحادية الصوت المباشرة .

وكَوْنُ الكلام أحد موضوعاتِ الخطاب الإنسانى الأساسية ، هو مسألة لم تحظ بعدُ بالنظر الكافى ، ولم تُقوِّم بعدُ دلالتُها الجذرية . ولم تعرف الفلسفة كيف تحتضن فى سعة أفق جميع الظاهرات المتصلة بهذه المسألة ؛ فلم يدرك أحد خصوصية هذا الموضوع للخطاب ، تلك الخصوصية التى تتحكم فى نقل الكلمة « الأجنبية » نفسها واستنساخها : إننا لانستطيع أن نتحدثَ عن هذه الأخيرة إلاّ بمساعدة تلك الخصوصية مع إضافة نوايانا الخاصة ، وإضاءتها على طريقتنا ، من خلال السياق . إن الحديث عن الكلام مثلما نتحدث عن أى موضوع آخر ، أى بطريقة تيماتيكية ، وبدون نَقْل حوارىّ ، لايكون مُمكناً إلاّ إذا كان ذلك الكلام مُوَضَّعاً تماماً ، ومُشيَّأ . هكذا يمكن أن نتحدث ، مثلاً ، عن الكلمة فى النحو ، حيث يهمّنا ، بالضبط ، غلافها المشيَّأ ، عديمُ الشكل .

إن الرواية تستعمل استعمالاً مزدوجاً جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين ، والتى تتشكّل داخل الحياة العادية ، وفى العلائق الأيديولوجية غير الأدبية . أولاً ، جميع تلك الأشكال تُقدَّم وتُستنسخ داخل الملفوظات ــ المألوفة والأيديولوجية ــ لشخصيات الرواية وأيضاً للأجناس المتخلّلة : المذكرات الخصوصية الاعترافات ، مقالات الصحف ، الخ . ثانياً ـ يمكن لجميع أشكال النقل الحوارى لخطاب الآخرين أن تكون أيضاً تابعة وبكيفية مباشرة ، لمعضلات التشخيص الأدبى للمتكلم ولكلامه ، مع توجُّه نحو صورة الكلام ، والتعرض لتحوُّل أدبى محدَّد .

ما الفرق الجوهرى إذن بين جميع هذه الأشكال الخارج ـ أدبية لنقل كلام الآخرين ، وبين تشخيصه الأدبى داخل الرواية ؟

تلك الأشكال كلها ، حتى حينما تكون قريبة من تشخيص أدبى ، مثلما هو الحال فى بعض الأجناس البلاغية الثنائية الصوت (الأسْلبات البارودية) ، هى دائماً موجَّهة نحو ملفوظ فَرْدٍ من الأفراد . إنها النقل المهتم ، عملياً ، بملفوظات الآخرين الأفراد ، الذى يصل فى أفضل الحالات إلى تعميم الملفوظاتِ صيغةٍ لفظية « أجنبية » ، على أساس أنها ، اجتماعياً ، نموذجية أو مميِّزة . وهذه الأشكال المركَّزة على نقل الملفوظات (ولو كان نقلاً حرّاً أو مُبدعاً) ، لاتهدف إلى أن ترى وتُثبِّت ، فيما وراء الملفوظات ، صورة لغةٍ اجتماعية تتحقق داخلها ، وإنما يتعلق الأمر دون أن تجف داخلها ، بالصورة وليس بالتجريبية الإيجابيَّة لتلك اللغة . داخل رواية حقيقية ، نُحسُ وراء كل ملفوظ طبيعة اللغات الاجتماعية بمنطقها وضرورتها الداخليتين . والصورة هنا لاتكشف فقط الواقع ، بل إمكانات لُغةٍ معطاة ، وحدودها المثلى إذا جاز القول ، ومعناها الشامل ، الملتحم ، وحقيقتها ، وانحصارها .

لذلك فإن الثنائية الصوتية فى الرواية ، على خلاف الأشكال البلاغية وغيرها ، تنزع دائماً نحو الثنائية اللسانية كأنما تتطلع إلى نهايتها . كذلك ، لاتستطيع هذه الثنائية الصوتية أن تظهر ، لا فى التناقضات المنطقية ، ولا فى التجاورات الدرامية الخالصة . وهذا هو ما يحدد خصوصية حوارات الرواية التى تنزع نحو الحد الأقصى للاتفاهُم المتبادل بين الأفراد المتكلمين لغاتٍ مختلفةً .

علينا أن نؤكد مرة أخرى ، أننا لا نقصد بـ « لغة اجتماعية » مجموع العلامات اللسانية التى تحدّد إعطاء القيمة اللَّهْجَويّة لِلُغة وتفريدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحى ، لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً ، الذى يمكن أن يتحقق أيضاً فى إطار لغة وحيدة لسانياً ، محدَّداً نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاءاتٍ قاموسية . إنه منظور سوسيو ـ لسانى ملموس ، يَتَفرَّد داخل لغة « واحدة » تجريديّاً . وهذا المنظور اللسانى ، غالباً ، لا يتحمَّل تحديداً لسانياً مُدقَّقاً ، إلاّ أنه ينطوى على إمكانات محتملة لتفريدٍ لَهْجَوى مُستَقْبَل : إنه لهجة كامنة ، جنينها مايزال عديم الشكل . وخلال الوجود التاريخى للغة ، وصيرورتها المتعددة اللغات ، تكون ـ أى اللغة ـ ممتلئة بتلك اللهجات الكامنة ؛ فهى تتقاطع بطرائق عدة ، ولا تنمو حتى النهاية فتموت ؛ غير أن بعضها يُزهر ويُصبح لغات حقيقية . ونكرر القول : إن اللغة هى ــ تاريخياً ــ واقع بوصفها صيرورة متعددة اللغات ، تعج باللغات المستقبلة والماضية ؛ باللسانيات « الأرستقراطية » المتعجرفة ، وبلسانيات « وُصولية » ، وبالكثير من « طالبى يد » اللغة ، سعداء كانوا أو أشقياء ، وبلغات ذات صرامة اجتماعية كبيرة على وجه التقريب ، وبهذا المناخ أو ذاك فيما يتصل بالتطبيق .

وصورة مثل هذه اللغة فى الرواية هى صورة منظور اجتماعى ، وصورة عيِّنة أيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها . لا يمكن ، إذن ، لهذه الصورة ؛ بأى حال ، أن تكون صورة شكلانية ، ولا يمكن للعبة أدبية قائمة على مثل هذه اللغات أن تكون لعبة شكلانية . إن الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها ، هى رموز لمنظورات اجتماعية . والخصائص اللسانية الخارجية غالباً ما تُستعمل ، هنا ، بمثابة إشارات مساعدة تشير إلى

فروق اجتماعية ـ لسانية ، وأحياناً تكون فى شكل تعليقات مباشرة ، موجهة من الكاتب إلى خطابات شخصياته الروائية . مثلاً ، فى « آباء وأبناء » ، يقدم إلينا تورجنيف من حين إلى آخر ، إشارات عن استعمال إحدى الكلمات ، أو عن تلفُّظ إحدى الشخصيات (تجدر الإشارة إلى أنها أكثر تمييزاً من الناحية التاريخية ـ الاجتماعية) .

وهكذا فإن مختلف تلفظات كلمة (printzipy) « مبادىء » تُمايِزُ فى تلك الرواية بين عدة عوالم تاريخية ـ ثقافية ـ اجتماعية : العالَم المثقّف لكبار ملاّك الأراضى خلال سنوات ١٨٢٠ ـ ١٨٣٠ الذى درس الأدب الفرنسى ، وظل بعيداً عن اللاتينية وعن العِلْم الألمانى ، ثم عالم الأنتلجنسيا المتعددة الطبقات خلال منتصف القرن الماضى ، عندما كان التوجيه فى يد الأطباء والمتناظرين المتشبعين باللغة اللاتينية والألمانية . لقد فازت النبرة اللاتينية ـ الألمانية الجافة فى التلفظ بكلمة « مبادىء » فى اللغة الروسية . غير أن معجم كلام « كوشينا » الذى يقول « سيدى » بدلاً من « رجل » ، قد تجذَّر داخل الأجناس التعبيرية الدنيا والوسطى فى اللغة الأدبية .

وإذا كانت الملاحظات الخارجية والمباشرة عن خصوصيات لغة الشخصيات هى عناصر مميِّزة لجنس الرواية ، فمن الواضح أنها ليست هى التى تخلق صورة اللغة . فهذه الملاحظات هى غَيْريَّةٌ خالصة ؛ وخطاب الكاتب ، هنا ، لا يلمس إلا بكيفية سطحية ، اللغةَ التى لها خصائص مثل خصائص الشىء ؛ فنحن لا نجد هنا صيغة حوار داخلى ، تلك الصيغة المميِّزة لصورة اللغة . إنَّ للصورة الأصيلة للغة ، دائماً ، حواشى يدور فيها الحوار بين صوتيْن ، ولغتيْن (مثلاً ، مناطق الأبطال التى تحدّثنا عنها فى الفصل السابق) .

ويكتسى دور السياق الذى يُضمِّن الخطاب التشخيصى ، دلالةً جوهرية فى خلق صورةٍ لِلُغة . فالسياق المضمِّن ، مثله مثل إزميل النحات ، يُرقِّق حواشى خطاب الآخر ، وينحت صورةً للغة داخل التجريبية الخشنة لحياة الخطاب : إنه يمزج ويجمع التطلع الداخلى لِلُغة المشخَّصة بتحديداتها الخارجية الموضِّعة . وخطاب الكاتب يُشخِّص ويُضمِّن خطاب الآخرين ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله وأضواءه ، ويُوجد وضعيته وجميع الشروط اللازمة لإسماع رنينه . وأخيراً ، فإنه بنفاذه إليه من الداخل ، يُدخل فيه نبراته وتعبيراته ، ويخلق له خلفيةً حواريّة .

وبفضل هذه القابليّة لِلُغَةٍ تُشخِّص لغة أخرى ، وترِنُّ بتزامُنٍ خارجها وفيها ، وتتكلم عنها فيما هى تتحدث مثلها ومعها ، ثم من جهة ثانية ، بفضل قابلية لغةٍ مُشخَّصة لأَنْ تضطلع فى الآن نفسه بدور موضوعٍ للتشخيص ، ودور التكلم من خلاله ، يمكن أن نخلق صوراً للغاتٍ روائية نوعية . لأجل هذا ، فإنه فى سياق الكاتب الذى يُضمِّن اللغة المشخَّصة ، لا يمكن لهذه اللغة ، فى جميع الأحوال ، أن تكون شيئاً ؛ مادّة لخطابٍ ، بكماء بدون رد فعل ، واقفة فى الخارج مثل أى عنصرٍ من عناصر الخطاب .

نستطيع أن نُصنّف جميع طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية ، فى ثلاثة أصناف أساسية :

١ ــ التهجين .
٢ ــ تَعالُق اللغات القائم على الحوار .
٣ ــ الحوارات الخالصة .

ولا يمكن فصل هذه الأصناف إلاَّ بطريقة نظريّة ؛ لأنها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبى الفريد للصورة .

ما التهجين ؟ إنه مَزْجُ لغتيْن اجتماعيتيْن داخل ملفوظٍ واحد ؛ وهو أيضاً الْتِقَاءُ وَعييْنِ لسانييْن مفصوليْن بِحقبة زمنية ، وبِفارِقٍ اجتماعى ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ .

وهذا المزيج من لغتيْن داخل الملفوظ نفسه ، هوطريقةأدبية قَصديّة (بدقة أكثر ، نَسق من الطرائق) . لكن التهجين اللاّ إرادى ، اللا واعى ، هو إحدى الصيغ المهمة للوجود التاريخى ، ولصيرورة اللغات . ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات ، إجمالا ، تتغير تاريخياً عن طريق التهجين ، ومزج مختلف « اللغات » المتعايشة داخل اللهجة نفسها واللغة القومية نفسها ، وعن طريق تشعب المجموعة اللغوية نفسها ، أو عدة مجموعات ، سواء فى الماضى التاريخى للغات ، أوفى مَاضِيهم الإحاثى . ويقوم الملفوظ دائماً بدور المِرْجَل فى المزج[9] .

يجب أن تكون صورة اللغة فى الفن الأدبى ، من حيث جوهرها ، هجيناً لسانياً (قصدياً) ؛ ويتحتَّم أن يوجد ؛ إلزامياً ، وَعْيَان لسانيان : الوعى المشخِّص ، والوعى الذى يشخص ؛ وهما معاً ينتميان إلى نَسَقٍ لغةٍ مُختلف . ذلك أنَّه لو لم يكن هناك ذلك الوعى الثانى المشخِّص ، أى تلك الإرادة الثانية للتشخيص ، لشاهَدْنا ، لا صورة للغة ، بل مجرد عيِّنة من لغة الآخرين ، صادقة أو مزيَّفة .

إن صورة اللغة بوصفها هُجْنَةً قصديَّةً ، هى قبل كل شىء هُجنةٌ واعية(بخلاف الهجنة التاريخية– العضوية الغامضة لسانياً) ؛ إنها ، بالضبط ، ذلك الوعى بلغةٍ من جانب لغة أخرى ؛ إنها النور الذى يلقيه عليها وعى لسانى آخر . ويمكن لصورة لغةٍ أن تُبْنَى فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على أنها بمثابة معيار .

يُضاف إلى ما تقدم ، أنَّه داخل هُجنة قصديَّة وواعية يمتزج ، لاوعيان لسانيان مُبهمان (مرتبطان بلغتين) ، بل وعيان لسانيان مُفَرَّدَان (مرتبطان بملفوظين لا بلغتيْن) ، وإرادتان لسانيتان فرديتان هما : الوعى والإرادة الفرديتان للكاتب الذى يُشخِّص ، والوعى والإرادة المُفَرَّدان لشخصيةٍ روائية مُشخَّصة . ذلك أنه فوق هذه اللغة المشخصة تُبْنَى الملفوظات الملموسة الموحَّدة . وإذن ، يتحتم إلزامياً أن يتجسد الوعى اللسانى فى « كُتَّاب »[10] يتكلمون اللغة المعطاة ، ويشيدون فوقها ملفوظاتهم ، ومن ثم يُدخِلون إلى إمكانات اللغة المدَّخرة ، إرادتهم اللسانية التحيينيّة . إنهما وَعْيان ؛ إرادتان ؛ صَوْتَان ؛ ومن ثم فإنهما نبْرَتَان تشتركان فى الهُجنة الأدبية القصديّة والواعية .

لكن بإبرازنا للمظهر الفردى لهذه الهجنة ، يجب أن نؤكد بقوة من جديد ، أنه داخل الهجنة الأدبية للرواية ، التى تبنى صورة اللغة ، يكون المظهر الفردى ضرورياً لِتَحْيِين اللغة وربطها بِكِيان الرواية (مصائر اللغات تتشابك هنا مع مصائر المتكلمين الفردية) ، كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر الاجتماعى اللسانى . وهذا معناه أن الهُجنة الروائية ليستْ هى ثنائية الصوت والنبرة (كما فى البلاغة)

فحسب ، بل هى مزدوجة اللسان . وهى لا تشتمل فقط على وعيين فرديين ؛ على صوتيْن ؛ على نبرتيْن ، بل على وعييْن اجتماعييْن ـ لسانييْن ، وعلى حقبتيْن ليستا ، فى الحقيقة ، مختلطتيْن هنا بكيفية لاواعية (كما هو الشأن فى هُجنة عُضوية) بل هما قد التقيتا بوعى ، وهما تتصارعان فوق أرض الملفوظ .

فى هُجْنَةٍ قَصْديّة لا يتعلق الأمر فحسب (وليس كثيرا) بمزج أشكال الأسلوبيْن واللغتيْن وإشاراتها ، وإنما يتعلق الأمر ، قبل كل شىء ، بالصدمة التى تُصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال . لذلك فإن هُجنةً أدبية قصدية ليستْ هُجنةً دلالية تجريدية ومنطقيةً (كما فى البلاغة) ، بل هى ملموسة واجتماعية .

طبيعى أنه فى هُجنة تاريخية عضوية ، لا تمتزج فقط لُغتان ، وإنما وجهتا نظر اجتماعيتان ـ لسانيتان (وأيضاً عضويتان) ، غير أن هذا يكون مزيجاً سميكاً ومُعتماً ، وليس تَجاوُراً وتعارضاً واعييْن . ومع ذلك ، فمن الضرورى التدقيق فى أن هذا المزيج السميك ، المعتم ، لوجهات النظر اللسانية حول العالم ، هو مُنْتِجٌ ، بعمق ، تاريخياً داخل الهجنات العضوية : إنه ينطوى على رؤى جديدة للعالم ، وعلى « أشكال داخلية » جديدة لوعى لفظى للعالم .

إن الهجنة الدلالية القصدية هى حتما واقعة فى صيغة حوار داخلياً (خلافاً للهُجنة العضوية) . وهنا نجد وجهتىْ نظر لا تنصهران ، وإنما تتجاوران حوارياً . وهذه الصيغة الحوارية للهُجْنة الروائية بوصفها حواراً لوجهات نظر اجتماعية ـ لسانية ، لا تستطيع ، كما هو مفهوم ، أن تمتد داخل حوار مُنْتَهٍ ، مُتميّز دلاليا وفردياً . ذلك أن مظهراً معيناً ، كارثياً ويائساً عضوياً ، يكون ملتحماً بها .

وأخيراً ، فإن للهُجنة الثنائية الصوت ، القصدية ، المصاغة فى حوار داخلياً ، بنيةً تركيبية ذات خصوصية تامّة ؛ نجد فيها أنه ، داخل ملفوظٍ واحد ، يَتّحد ملفوظان كامنان ، مثل جوابيْن لحوار ممكن . صحيح أن هذين الجوابيْن لن يستطيعا قط أن يَتَحيَّنا كليةً ، وأن يتكوَّنا فى ملفوظات منتهية ، إلاّ أننا نتبيَّن بوضوح شكليْهما الناقصيْن داخل بنية تركيب الجملة فى الهجنة الثنائية الصوت . ولا يتعلق الأمر هنا ، بطبيعة الحال ، بمزج أشكال تركيبية لا مُتجانسة ، خاصة بأنساق لسانية مختلفة (وهو ما يمكن أن يوجد فى هُجَن عضوية) ، وإنما يتعلق الأمر بِضَمّ ملفوظين فى واحد . وهذا يكون ممكناً أيضاً فى هجَن بلاغية أحادية الصوت (وربما كان الضم هنا أكثر وضوحاً من حيث تركيب الجملة) . غير أن الهُجْنة الروائية تتميّز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعياً فى ملفوظ واحد .

ويمكن القول ، تلخيصاً للطابع المميّز للهُجنة الروائية : خلافاً لمزيج اللغات المعتم فى ملفوظاتٍ تعيش داخل لغات متطورة تاريخياً (بصفة عامة ، كل ملفوظ حى داخل لغة حية له درجة كبيرة ، على نحو ما ، من التهجين) ، تكونُ الهجنة الروائية نَسقاً من توحيد اللغات ، مُنظَّماً أدبياً ؛ نسقاً موضوعه إضاءة لغة بمساعدة لغة أخرى ، وتشكيل صورة حيّة للغة أخرى .

إن التهجين القصدى الموجَّه نحو الفن الأدبى ، هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة . ويجب أن نُدقّق فى أنه فى أى حالة تهجين ، فإن اللغة التى تُضىء (عادة تكون نسقاً من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حَدّ ما ، لتُصبح صورة . وكُلَّما طُبّقت طريقة التهجين فى الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس بواحدة) ، اتخذت اللغة المشخَّصة والمضيئة طابعاً موضوعياً ، لتتحوّل فى النهاية إلى إحدى صُوَرِ لُغَةِ الرواية . والأمثلة الكلاسيكية التى تُساق فى هذا الصدد هى : دون كيشوت ، وروايات الكتاب الساخرين الإنجليز : فيلدنج ، سموليت ، ستيرن ، ثم الرواية الألمانية الرومانسية ـ الساخرة : هيبيل وجان ـ بول[11] . فى مثل حالات هذه الروايات ، تكتسب سيرورة كتابة الرواية ، ووجهُ الروائى بدورهما ، طابعاً من الموضوعية . (هذا ما نجده محققاً ، جُزئياً ، فى « دون كيشوت » ، ثم فيما بعد عند ستيرن ، وهيبيل وجان ـ بول) .

إن الإضاءة المتبادلة المصاغة فى حوار داخلياً ، التى تُنجزها الأنساق اللسانية فى مجملها ، تتميَّز عن التهجين بمعناه الخاص . ففى الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتيْن داخل ملفوظ واحد ، وإنما هى لغة واحدة مُحيَّنة وملفوظة ، إلاّ أنها مقدَّمة فى ضوء **اللغة الأخرى** . وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تَتحين أبداً .

إن الشكل الأكثر تَميُّزاً ووضوحاً لهذه الإضاءة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية ، هو الأَسْلَبَة (stylisation) .

وقد سبق القول بأن كل أسلبة حقيقية هى تشخيص وانعكاس أدبيان للأسلوب اللسانى لدى الآخرين . وفيها يُقدَّم ، إلزامياً ، وَعْيان لسانيان متمايزان : وعىُ مَنْ يُشخّص (الوعى اللسانى للمُؤسْلِب) ، ووعى مَنْ هو موضوع للتشخيص والأسلبة . وتتميّز الأسلبة ، على وجه الدقة ، عن الأسلوب المباشر بذلك الحضور للوعى اللسانى (عند المؤسلِب المعاصر وعند قرائه) ، الذى يعاد فى ضوئه خلق الأسلوب المؤسلَب ، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتيْن .

هذا الوعى اللسانى الثانى للمُؤسلِب ولمعاصريه ، يباشرعمله اعتماداً على المادة الأوّلية للغة المؤسلَبة ؛ ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلاّ من خلال تلك اللغة التى سيؤسلبها ، والتى هى « أجنبية » بالنسبة إليه . لكن هذه اللغة الأخيرة هى نفسها مُقدَّمة فى ضوء الوعى اللسانى المعاصر للمؤسلِب . فاللغة المعاصرة تُلقى ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلبَة : إنها تستخلص منها بعض العناصر ، وتترك بعضها الآخر فى الظل ، وتوجد نبرات خصوصية ، ومقامات تَناغُميّة ، بين اللغة موضوع الأسلبة ، والوعى اللسانى المعاصر . وباختصار ، إنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين ، لاتُترجم إرادة ما سيُؤسلَب فحسب ، بل أيضاً الإرادة اللسانية والأدبية المؤسلِبة .

هذه هى الأسلبة . وقريباً منها ، يوجد نوع آخر من الإضاءة المتبادلة هو : التنويع (La variation) . ففى الأسلبة ، يعمل الوعى اللسانى للمؤسلِب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، فيضيئها ويُدخل إليها اهتماماته « الأجنبية » ، لكنه لا يدخل فيها مادّته « الأجنبية » المعاصرة . والأسلبة ، بهذا المعنى ، يجب أن يحافَظ عليها من البداية إلى النهاية . لكنْ إذا دخلتْ إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ، شكل ، صيغة ، جملة ، الخ .) فإنها تشتمل عندئذ على خلل ، أو خطأ ، أو مفارقة ، عصريةً .

غير أن عدم الانضباط هذا ، قد يكون مقصوداً إليه ومنظماً ؛ إذ يستطيع الوعى اللسانى المؤسلِب ، لا مجرد إضاءة اللغة موضوع الأسلبة فحسب ، بل يستطيع كذلك أن يدمج فيها مادَّته التيماتيكية واللسانية . وفى هذه الحالة ، لا يعود الأمر يتعلق بأسْلبة ، بل بتنويع (غالبا ما يصبح تهجينا) .

إن التنويع يُدخل بحرية مادةً لِلُّغة « الأجنبية » فى التيمات المعاصرة ، ويجمع العالم المؤَسْلَب بعَالَم الوعى المعاصر ، ويضع اللغة المؤسلبة موضع الاختبار ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة إليها .

إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة ، والتنويع ، كبيرة فى تاريخ الرواية ، ولا تفوقها سوى البارودیا (Parodie) . فالأسْلبات لقَّنت النثر التشخيصَ الأدبى للغات . صحيحٌ أن الأمر كان يتعلق بلغاتٍ (بل بأساليب) مكوَّنة ومشكَّلة أسلوبياً ، وليس بلغات خشنة غالباً ما تكون إمكانات للتعدد اللسانى الحى (لغاتٌ فى صيرورة لم تتوفر بعد على أسلوب) . إن صورة اللغة التى تخلقها الأسلبة هى الأكثر صفاء والأكثر اكتمالاً فنياً ؛ وهى تسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة فى النثر الروائى . لذلك كان أساتذة الأسْلَبة ، مثل بروسبير ميريمى ، وهنرى دورينْييه ، وأناتول فرانس ، وآخرين ، هم ممثل النزعة الإستطيقية فى الرواية (فقط بالقدر المحدود الذى كان يسمح به هذا الجنس التعبيرى) .

إن دلالة الأسلبة فى فترات تكوُّن التيارات والمعالم الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائى ، تُشكّل تيمة خاصة سنتناولها فى الفصل الأخير التاريخى من هذا الكتاب .

وهناك نموذج آخر ، حيث نوايا اللغة المشخَّصة لا تتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة المشخِّصة ، فتقاومها وتُصور العالم الغيرىّ الحقيقى ، لا بمساعدة اللغة المشخِّصة بوصفها وجهة نظر مُنْتِجة ، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها . وهنا يتعلق الأمر بالأسلبة البارودية .

غير أن الأسلبة البارودية لا تستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلاّ بشرط واحد ، وهو ألاّ يكون الغرض تحطيماً بسيطاً وسطحياً لِلُغة الآخرين مثلما هو الشأن فى البارودیا البلاغية . ولكى تكون البارودیا جوهرية ومنتجة ، يتحتم عليها - على وجه الدقة - أن تكون أسلبة بارودية : عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلٌّ جوهرى مَالِكٌ لمنطقه الداخلى ، وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التى بُوشرتْ عليها البارودیا .

وبين الأسلبة والبارودیا تقف - كما لو بَيْنَ نُصْبيْنِ - الأشكال الأكثر تنوعاً من اللغات المتبادِلة للإضاءة و الهجنات المباشرة ، وقد تحدّدت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعاً للغات والإرادات اللفظية والاستدلالية التى التقَتْ داخل الملفوظ الواحد نفسه . إن الصراع القائم داخل خطاب ما ، ودرجة المقاومة التى يُبديها الخطاب موضوع البارودیا تجاه الخطاب الذى يباشر عليه البارودیا ، ودرجة تشييد تشخيص للغات الاجتماعية ، مثل درجة تَفْريدها داخل التشخيص ، والتعدد اللسانى المحيط ، القائمُ دائماً بدور الخلفية الحوارية ودور المرْنان مُرجع الصدى . . . كل ذلك يخلق تنوعاً فى طرائق التشخيص للغة « الأجنبية » .

إن التجاور الحوارى للغات الخالصة ، إلى جانب التهجينات ، فى الرواية ، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات . والتجاوُب الحوارى للغات (وليس للمعانى التى تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات ، ويُتيح الإحساس بها ، ويُرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للُّغة .

وحوار الرواية نفسه ، بصفته شكلاً مكوِّناً ، مرتبط ارتباطاً وثيقا بحوار اللغات الذى يَرِن داخل المُهَجّنة وفى الخلفية الحوارية للرواية . كذلك ، فإن هذا الحوار هو من صنفٍ خاص . فهو ، أولاً ، وكما سبق القول ، لا يستطيع أن يَسْتنفد نفسه فى الحوارات الذرائعية والتيماتيكية للشخصيات . إنه يحمل داخله تعددية الأشكال اللانهائية للمقاومات الحوارية والذرائعية عند الذات التى لا تستطيع تلك التعددية أن تُذيبها ؛ ومن ثم فإنها تكتفى بأن تبرز (بوصفها واحدة من الإمكانات المتعددة) ذلك الحوار اليائس والعميق للغات ، المحدَّد بالصيرورة نفسها الاجتماعية - الأيديولوجية للغُات والمجتمع . إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوىِ الاجتماعية فى سكونية تَعايُشها ، بل هو أيضاً حوار الأزمنة والحقب والأيام ، وحوار ما يموت ، ويعيش ، ويولد : هنا ينصهر التعايش والتطور معاً فى الوحدة الملموسة ، الصلبة ، لتنوُّع ملىء بتناقضات لغاتٍ مختلفة . هذا الحوار محمَّل بالحوارات الروائية المنحدرة عملياً من الموضوع ، التى تستعير منه - أى من حوار اللغات ذاك - يأسها ونقْصها ، وصعوبة فهمها ، ووجودها الملموس ، و « طبيعيتها » (naturalisme) ، وكل ما يُميزها جذرياً عن الحوارات الدرامية الخالصة : فى مونولوجات شخصيات الرواية وحوارياتها ، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة .

حتى حُجّة الرواية خاضعة لمشكلة ترابط اللغات واكتشافها المتبادل . ويجب على حجة الرواية أن تنسق كشفَ اللغات الاجتماعية والأيديولوجيات ، وأن تُبرزها وتختبرها : اختبار الأقوال ، ورؤية العالم ، والأساس الأيديولوجى للفعل ، وإظهار عادات العوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (مثلما فى الروايات الوصفية ، والجغرافية ، وروايات الطبائع) والعوالم الاجتماعية - الأيديولوجية خلال حقبة معينة (المذكرات الروائية ، مُغايرات الرواية التاريخية) ، أو أيضا إظهار الأعمار والأجيال الملتصقة بالحقب والعوالم الاجتماعية - الأيديولوجية (روايات التلقين والتكوين) . باختصار ، تصلح حجة الرواية لتشخيص الناس الذين يتكلمون ، وتشخيص أكوانهم الأيديولوجية . فى الرواية ، يتمُّ تعرُّف لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، وتعرف رؤ ية الخاصة داخل رؤ ية الآخرين للعالم . وفى الرواية تقع ترجمة أيديولوجية للغة الآخرين ، ومُجاوزة « أجنبيَّتها » التى ليست سوى عَرَضية ، وخارجية ، وظاهرية .

إن التحديث الفعلى ، أو محْوَ حُدود الزمن ، واكتشاف الحاضر الأبدى فى الماضى ، هى خصائص مميَّزة للرواية التاريخية . وخلق تشخيصات لِلُغات ، هى المعضلة الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائى .

***

كل رواية فى كُلّيتها ، من وجهة نظر اللغة والوعى اللسانى المستثمَرين فيها ، هى هجين . لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة

أخرى : إنه هجين قصدى ، وواع ، ومُنظَّم أدبياً ، وليس مطلقاً مزيجاً مُعتماً وآلياً من اللغات (بدقة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائى القصدى ، هو تشخيص أدبى لِلُغة .

ومن هنا لا يرمى الروائى مطلقاً إلى استنساخ لسانى (لهجوى) دقيق وتامّ ، لتجريبيةِ اللغات الأجنبية التى يُدخلها فى روايته . إنه لا يتوخى سوى التمكّن الأدبى من تشخيص تلك اللغات .

وتتطلب الهجنة الأدبية جهدا ضخماً ؛ فهى مؤسلبةٌ كُليةً ، وموزونة بإمعان ، ومفكَّر فيها من البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافةٍ منا . وبهذا تختلف جذرياً عن مزج اللغات الذى نجده عند كُتَّاب النثر المبتذلين ، وذلك المزج السطحى ، العفوى ، بدُون نَسَق ، الذى غالباً ما يقترب من الجهل . وفى مثل هذه التهجينات ، لا توجد ملاءمات لأنساق لسانية محكمة بإتقان ، وإنَّما هى مجرد مزج لعناصر من اللغات . إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التعدد اللسانى ، بل هى فى معظم الحالات ، لغة مباشرة للكاتب ، لا خالصة ، ولا مشيَّدة .

إن الرواية لا تُعفِى مطلقاً من ضرورة الحصول على معرفة عميقة ودقيقة باللغة الأدبية ، بل إنها تستلزم ، فضلاً عن ذلك ، معرفةَ لغاتِ التعدد اللسانى . إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللسانى ؛ إنها تُنَقِّى وتَشْحَذُ إدراكنا للفروق الاجتماعية ـ اللسانية .

الهوامش

(١) نيقولا ليسكوف (١٨٣١ ـ ١٨٩٥)كاتب روسى ، خصص عمله الروائى للحياة الروسية فى المدن والقرى ، وللبيئة الكنسية . ويشير باختين هنا إلى « المحكيات المباشرة » (Skazy) ذات المحتوى الشعبى .

(٢) أليكسى ريميزوف (١٨٧٧ -- ١٩٥٧) كاتب روسى على مستوى كبير من الأصالة الفكرية واللغوية .

(٣) إن طرائق تزييف أقوال الآخرين فى أثناء نقلها متعددة ؛ وكذلك طرائق اختزالها إلى العبث عن طريق تكثيف محتواها الاحتمالى وكشفه . وفى هذا المجال ، نجد أن بعض الأضواء قد أُلقيتْ على الموضوع من جانب علم البلاغة وفن الجدال : منهج الكشف l'heuristique .

(٤) كثيراً ما يكون الكلام الآمر كلاماً « أجنبياً » . (راجع ، مثلاً ، الطابع الأجنبى للنصوص الدينية عند معظم الشعوب) .

(٥) عندما نحلل ، بكيفية ملموسة ، الكلام الآمر فى الرواية ، يلزمنا أن ندخل فى الحسبان كونَ كلام ما آمرا ، يستطيع ـ فى فترة معينة ـ أن يصبح مقنعاً داخلياً . وهذا يحدث بالأخص فى مجال الأخلاق .

(٦) ذلك أن « كلامنا الخاص » يتشيد شيئاً فشيئاً ، وببطء ، انطلاقاً من أقوال الآخرين المعترف بها ، والمستوعَبَة ، التى تكون حدودها ، فى البداية ، غير مُدرَكَة تقريباً .

(٧) يظهر سقراط فى كتابات أفلاطون ، مثل صورة أدبية للحكيم والسيِّد وقد وُضع على محَك الاختبار من جانب الحوار .

(٨) راجع كتابنا « مشكلات عمل دوستويفسكى الأدبى » ، لينينجراد ، ١٩٢٩ ، وفى طبعته الثانية والثالثة بعنوان « مشكلاتِ شعريَّةِ دوستويفسكي » ، موسكو ١٩٦٣ . فى هذا الكتاب ، أنجزتُ تحليلات أسلوبية للملفوظات الشخصيات التى تكشف عنها أشكال مختلفة من النقل والتضمين السياقى .

(٩) تلك التهجينات التاريخية اللاَّواعية هى ، بصفتها عناصر هجينة ، ثنائية اللسان ، إلاَّ أنها بطبيعة الحال ، محافظة على المعنى نفسه . وبالنسبة لنَسق اللغة الأدبية ، وإن التهجين نصف ـ العضوى ونصف ـ القصدى ، خاصيَّة مُمَيِّزة .

(١٠) حتى ولو كان هؤلاء « الكتاب » غفلا من الاسم ، أو كانوا « نماذج » ، كما فى أسلبات لغات مختلف الأجناس ، وأسلبة « الرأى العام » .

(١١) تيودور ـ كوتليب فون هيبل (١٧٤٣ - ١٧٩٦) روائى ألمانى يمكن أن نضعه بين ستيرن Sterne وجان بول .

الأبعاد الأيديولوجية لمسرحية "المشوّه المحوّل" عند بايرون*

دانيل ب. واتكينز**

ترجمة: أحمد طاهر حسنين

لقد تطور اهتمام بايرون Byron بالسياسة الثورية بشكل متزايد ، وذلك منذ سنة ١٨١٨ حتى سفره إلى اليونان فى سنة ١٨٢٣ . وفى أواخر سنة ١٨٢١ أصبح يعتقد أنه « لم يبق شىء للإنسان سوى الجمهورية » ، وأن اشتراكه الحماسى الذى لم يدم طويلا مع كاربونارى Carbonari الإيطالى إنما يعكس رغبته فى دفع المجتمع نحو هذه الغاية(١) . وإن مجال رؤاه السياسية الناضجة وخاصيتها إنما يتأكدان تماما فى نثره وشعره لتلك الفترة . لقد كتب بنشاط (وأحيانا بمجازفة) فى موضوعات أحس أنها أمور محورية فى السياسة . وفى سنة ١٨٢١ وحدها لم يبدأ فقط بإعادة تقويم سياسته وماضيه الاجتماعى فى عمله « الأفكار اللامنحازة » The Detached Thoughts ، ولكنه كتب أيضا ، أو بدأ يكتب ، لا أقل من خمس مسرحيات كلٌ منها قُصد به توضيح جانب من جوانب الواقع الاجتماعى : التاريخ ، والدين ، والحرب ، والعنف ، والطبقات . وإذا كان فى كل هذه الأعمال لم يقدم برنامجا سياسيا واضحا فإنه قد اكتشف وحدّد بعض النزعات الاجتماعية السائدة ، التى تحكمت فى الفكر والسلوك السياسى ، مكوناً بذلك نقطة انطلاق لنشاط سياسى قائم على دراية . وعندما ترك بيزا Pisa فى نهاية سنة ١٨٢٢ كان قد تغلب على كثير من المشكلات الصعبة ، التى كانت فيما قبل تعوق همته ، وأصبح قادرا على اتخاذ موقف سياسى(٢) .

إن أهمية مسرحية « المشوه المحول » Deformed Transformed لفكر بايرون Byron السياسى والاجتماعى خلال تلك السنوات لم تحظ بالاهتمام اللائق ، وإن ذلك يعود إلى حد ما إلى غلطة بايرون Byron نفسه . لقد كتب الدراما بصبر ودقة هما دون المألوف ، متيحاً بذلك ـ لذاتيته وميوله نحو السيرة الذاتية ـ الفرصة لطمس اهتماماته الأخرى ، ومن ثم فإن القراء ـ دون استثناء ـ قد خلعوا على المسرحية صورة نفسية شاملة ، مؤكدين شذوذ بايرون Byron . وبالإضافة إلى ذلك علاقته بأمه ، وأيضا افتتانه الطويل الأمد بنظرية القرين doppel-gänger (٣) . ومع هذه الاعتبارات النفسية فإن مسرحية « المشوّه المحوّل » Deformed Transformed إنما تفهم تماما فى ضوء انتقادها الأساسى للنظام الاجتماعى . وهذه المسرحية تعرض سلسلة من موضوعات قد تبدو منفصلة : من تغريب إلى عنف ، ومن دين إلى فن ، مؤكدة الصلة القوية بين هذه الموضوعات فى المجتمع . وعلى ذلك فإنها توضح العلاقة المركبة بين الأفكار المجردة وهذه الموضوعات ؛ ومن ثم فإنها تزيل الغموض عن العمليات الأيديولوجية القوية التى تعكس الفهم الإنسانى للحياة الاجتماعية والفردية وتشكله . وهذه الاهتمامات توضح عدم رضا بايرون Byron عن التقويم التقليدى المعاصر للمجتمع (كما نجد ذلك على سبيل المثال عند بيرك Burke) . وبالإضافة إلى هذا فإنها تساعد فى شرح اعتقاده أنه ليس من الممكن نجاح العمل السياسى إلا عندما يجىء متفهما للتركيبات الكامنة فى قلب المجتمع ، وقادرا على تغييرها .

---

* Daniel P. Watkins, The Ideological Dimensions of Byron's " The Deformed Transformed "

منشور فى مجلة :

Criticism, Winter 1983, Vol.xxv, No.1, p.p.27-39

** دانيال ب . واتكينز Daniel P. Watkins أستاذ مساعد للإنجليزية فى جامعة Delta State University

وفى معالجة هذه المسرحية لما يدعوه جيروم ماجان Jerome McGann الاعتقاد الرومانسى فى « الحل النهائى للمشكلات المتكررة للمعاناة والتغيير الإنسانى »[٤] ، توضح مسرحية « المشوَّه المحوَّل » الاختلافات السياسية والجمالية عند بايرون Byron بموقف « رومانسى » معترف به بوجه عام . فالرومانسية تبرر تماسكها العقلانى بعض الشىء عن طريق الإيمان بقوة خلاص عليا . وقد نظر كوليردج Coleridge إلى هذه القوة على أنها هدف رئيسى للبحث الفلسفى ، على حين راح وردزورث Wordsworth يمجدها ، وراح شلى Shelley يمجدها بوصفها هدفا يستحق نوعا من العناء أو الكد الإنسانى . والحماسة الموحية التى يعرضها م . هـ . أبرامز M. H. Abrams إنما تأتى من فكرة محددة للقوة الروحية[٥] . وبالرغم من أن الكُتّاب والمفكرين قد وصفوها بطرق مختلفة على أنها تخيل ، أوروِ يا ، أو فلسفة ، فإنهم اشتركوا فى اعتقاد شائع ، مؤداه أن تلك القوة البالغة حد الكمال كان لها أن تتساوى مع الواقع العميق بوصفه الواقع المتنامى والمطلق ، الذى يتفق مع كل القوى المتنافرة الأخرى[٦] .

وكما يقول بايرون Byron فإن الاعتقاد المجرد المسيطر إنما ينتج تأثيرا متصاعدا عازلا ؛ لأنه مبنى على افتراض ضمنى ، مؤداه أن الواقع المادى فى النهاية أمر غير كاف . وسواء كان ذلك مقصودا أو غير مقصود فإن ذلك يزحزح التاريخ والمجتمع إلى مكانة ثانوية ، ويركز على نظم القيم فى سياق خاص ومحدود (كل هذا برغم وجود كثير من التعبيرات الرومانسية الجادة لمسألة التحرر ، وفهم العملية التاريخية ، بل الراديكالية السياسية - كما هو الشأن مع شلى) . إن الإلحاح على قوة الخلاص الكلية ، التى كلما تعقبناها تقهقرت باستمرار ، إنما يتطلب بناءاً مستمراً ، ونظماً للقيم أكثر تجريدا ، لتحل محل القيم القديمة التى تصبح غير مرضية كلما تجلت علاقتها بالحياة المادية ؛ وإن نظم القيم بدورها تصبح انتقائية ومحدودة وأكثر تجريدا . إنها تفقد معناها لأنها حساسة بصفة متزايدة وهى عرضة للانتقاد فى الوجود الذى لا يمكن تجنبه فى الحياة المادية . ولأن كثيرا من شعر كيتس Keats وشلى Shelley يشهد لهذا دون توقف ، فإن النتيجة الحتمية للنظرة غير الراديكالية للأشياء هى اليأس بعينه .

إن أرنولد Arnold المشوَّه يوضح بطريقة مقنعة العقدة الرومانسية كما يفهمها بايرون Byron ؛ لأن ظهور أرنولد بمزاجه ، بل بعقليته البسيطة ، إنما يمثل تشوهات غريزية فى إطار قوة تفهم بطريقة مثالية ؛ ومثله مثل البطل الرومانسى المجسَّم ، الذى يمثل انجذابا « طبيعيا » للقيم الأنبل فى الحياة : « الجمال » (I. i, 191) ، و« السلام » (I. ii, 21) ، و« الشرف » (II. iii, 80) ، و« الرحمة » (II. iii, 93 — 94) ، و« التسامح » (II. iii, III) ؛ كما أنه يرغب مخلصا فى أن يكون محبوبا (I. i, 29 — 31; 421 — 22) [٧] . ولكن هذه المعانى النبيلة قد خدعته أشد خداع ، ولم تصبح أبدا جزءا من تجربته اليومية العادية ؛ فقد نظرت إليه أمه على أنه « شيطان » (I. i, 2) ، و« كابوس » (I. i, 2) ، و« ناقص النمو » (I. i, 3) ، و« مهزلة بشعة للطبيعة » (I. i, 15) . وعندما انعكس هذا على موقفه نراه يقر — ولكن على مضض — بأنه حقير (I. i, 46) ، وأن سلوكه لايوافق إلا سلوك العبيد ، على الرغم من يأسه وحنينه المخلص لأن يكون شيئا أفضل .

والعقدة المضنية فى أرنولد Arnold إنما ترجع بطبيعة الحال وبصفة مباشرة إلى شذوذه ؛ ولكن هذا ليس سوى المظهر المادى لمجموعة اعتقادات عميقة ومسلم بها . فازدراء الناس له بسبب قبحه أمر يقوم على زعم شائع - كان هو نفسه يقبله - بأنه مثل كاليبان Caliban قبيح وضعيف جدا ، وغير جدير بأكثر مما عنده ، وأن موقفه هذا هو غلطته وحده ، أو قل — بصفة عامة - إنه محتقر لأنه لم يكن قادرا على أن يكون شيئا أكثر مما كانه فى الواقع . إنه لم يستطع الوصول إلى درجة التماسك التام فى تيار الحياة ، وذلك بسبب قدراته المحدودة . وهذا الموقف يجعل الحياة البشرية بصفة أساسية أمرا فرديا ، دون إضفاء صفة تاريخية أو اجتماعية أساسية عليها ؛ وفى هذا إنكار للمقولة التى تذهب إلى أن القيمة الحقيقية تكمن فى نسيج الوجود المادى فقط . وأكثر من هذا ، فإن ذلك يجعل أى ظرف مركزا محددا وثابتا لايتطور ، وقليل الجدوى ، أكثر منه قادرا على اختبار قوة الفرد ، وصالحا لاستخدامه مقياسا لنجاح الفرد أو إخفاقه . وباختصار فإن ذلك يعمل على التجزئة بين السمات الفردية والقيمة الحقيقية السائدة ، دون الاعتراف بدور التاريخ والمجتمع ، الذى هو دائما دور تشكيلى حيوى . وفى ضوء هذا نستطيع أن نقول إنه لكى تكون محبوبا ومقدَّرا ، معناه أن تجرب الحرية وتفهم معناها . كان أرنولد Arnold أولا فى حاجة إلى قوة يتغلب بها على قدراته المحدودة جدا ، التى جعلت منه شخصا عديم القيمة ؛ ولأنه - ثانيا — كان - على نحو ما - فى حاجة إلى تجسيد المُثُل التى عرف عنه أنه يقدسها .

إن الاعتبارات الخلقية التى ورثها وجسَّدها تجسيدا تاما إنما تتمثل فى تحوله إلى صورة أخيل Achilles . إن تحوله - كما يظن - يميز خطوته الأولى نحو القبول والحب ، ويخلع عليه جمالا قريبا من الكمال ، ويضفى عليه مهارات جسمانية لا تضارع تمكنه من التغلب على تلك النقائص الفردية التى تجعله إنساناً محدود القدرات . إن فهمه لإنجازاته بطريقة أخلاقية بحت ، أكثر من كونها مسألة أنانية ، إنما يتضح فى تعجبه المبدئى - مثل أخيل Achilles - حين يقول : « **أيتها الحياة ، أنا أحب وسأُحَبّ/وأخيرا فأنا أحس بك روحا مجيدة** » (I. i, 421 — 22) . ولكنه ما كاد يحقق بنفسه فى الواقع رؤاه المثالية حتى تحولت رغبته فى الحب إلى رغبة فى الرحيل : « **حيث يكون العالم/أكثر كثافة** » (I. i, 494, 95) ، أو كما يصرح بها « الغريب » Stranger فى الواقع،حيث « **يكون الجنس البشرى فى هذه الآونة/شاذًا القلوب بعضها إلى بعض كما هى العادة** » (I. i, 500 — 1) . إنه يرينا فى شكله الجديد الأنانية واللاإنسانية القصوى ، لا لمجرد أنه يلح على سبق قائده بوربون Bourbon فى المعركة ، بل لأنه أيضا يحارب بإباء شرس كما ينبغى لإنسان مجروح جسديا ، ويصارع بعنف ضد جنوده عندما يسبقونه إلى غنائم الحرب . إنه يحمل على الأعداء دون هوادة ، حتى يصبح الرجل العظيم الوحيد الحى ، ويتفوق تفوقا حاسما على كل زملائه من الجنود ، بل يصبح سيد الموقف ، لا من أجل روما التى سقطت فحسب ، ولكن أيضا من أجل أوليمبيا Olimpia ، أجمل ما تبقى لروما وأبرزه .

وبالرغم من اعترافه بأنه « **يدوس على جثث الآخرين لكى يظهر** » (I. ii, 2) ، فإنه لم يتحقق أبدا من وجود تغيير جذرى فى تفكيره . وأسوأ من هذا أنه لم يتحقق أبدا من أن تصرفاته منذ البداية إنما تقدم

العكس تماما لكل ما يرغب فيه . ذلك أن عدم قدرته على تقويم التجربة تقويما دقيقا ، وكذلك عدم قدرته على تمييز مثل هذه التحولات المهمة فى تفكيره ، إنما يلقيان الضوء على رغبته الحقيقية . إن جهده المستهلك لتحرير نفسه من كل القيود ، وأيضا رغبته فى إثبات ميزته الحقيقية ، إنما يتمثلان فى حاجته الملحة لتجسيد صورة ذاته بوقوفها دائما خارج حدود التجربة كما يعرفها . إنه يجسد ما ينبغى أن يكون ، وهذا من شأنه أن يعوق اقتناعه بما هو عليه فى الحقيقة (حتى لو أنه كان أخيل Achilles وفاتح روما) . وفى القسم الأخير والمبتسر من المسرحية يقرر « الغريب » هذه المسألة بصورة واضحة :

الغريب : أنت غيور .
أرنولد : وممن ؟
الغريب : ربما كنت تغار من نفسك ؛
لأن الغيرة هى ظل الشمس .
مدار الأفلاك جبار
ـ كما يتراءى لكم أيها الفانون ـ
ولأن عالمكم الصغير يبدو كونيا ،
برغم العظمة التى يبدو عليها ،
وبرغم ما يكون بالنسبة لكم ،
فإن أصغر سحابة
وأقل كمية بخار
من أرضكم المخضلة ،
تمكنكم من رؤية سماء
تعيبون عليها بلادتها .
وبالرغم من أن عيونكم
لا تجرؤ على أن تحملق فيها
عندما تنقشع السحب عنها ،
فليس هناك مثل الضوء
شىء يحجب الرؤية عن الإنسان الفانى .
والآن فإن الحب فيكم
شىء كالشمس ، لن تبلغوه ؛
وغيرتكم من الأرض
إنما هى سحابة من صنعكم أنتم .
(III. i, 69 — 82)

هذا الرأى عن سماته إنما يشرح كيف يرى حملته المستمرة ليجعل من نفسه « المتفوق على الآخرين » (I. i. 317) من الناحيتين : الخلقية والمتفقة مع رغباته الأصلية ، وكيف أنه ـ فى الوقت نفسه ـ أصبح يشعر بالإحباط على نحو متزايد إزاء كل إنجاز يقوم به . إن بحثه الدؤوب عن ذاته الخادعة التى لا تستقر أبدا ، إنما يحطم بانتظام وعيه العام أو الاجتماعى ؛ وهو يستوجب أيضا استعادته المستمرة لتحديد القيم فى إطار يضيق على نحو مطرد . وهو مثل فرانكنشتين Frankenstein عند مارى شلى Mary Shelley ، أو أوريزن Urizen عند بليك Blake ، تتميز دوافعه وأهدافه بأنها شريفة ، ولكنها مع الأسف مضلِّلة ، ومن ثم فإنها تقوده إلى الاضطراب واليأس .

لقد كان بايرون يعتقد بأن الأيديولوجية الرومانسية للتنامى إنما تعكس فى الحقيقة المثالية الذاتية . وقد عبر عن هذا الاعتقاد فى مناسبة أخرى فى شعره ؛ ففى قصائده « عن الفرنسيين » ، التى كتبها بعد معركة ووترلو بقليل ، نجده يدرس عن قرب صعود نابليون لقمة العظمة ، ثم تردّيه بعد ذلك إلى الهاوية ، معترفا بأن سقوط القائد القوى إنما يعزى على الأقل وإلى حد ما إلى فهمه المتناقص الذى صاحب أمجاده العسكرية الناجحة . وبالرغم من أنه بدأ برغبة مخلصة لتأمين حرية فرنسا ، وبناء قاعدة قوة عريضة من التأييد الجماهيرى ، فإن نابليون قد أصبح شيئا فشيئا نهبا لشهوة عارمة فى فرض سيطرة متصاعدة على كل من حارب دفاعا عنهم « **مادامت لسمة الطموح تحرك البطل فإنه يسقط ، مادام قد أصبح سلطانا** » (**قصيدة عن الفرنسيين** (II. 32 - 33) . هذا التحول من بطل نبيل إلى محارب محتقر قد شمل رؤية تضيق على نحو مطرد لتصل إلى نقطة الرغبة الشخصية وحدها . وبايرون قد جعل نابليون يتحقق من هذا : « **أنا [نابليون] قد حاربت مع عالم مقهور فقط/عندما أغرانى بريق الغزو إلى أقصى حد** » (وداع نابليون II. 5 - 6) . وبالمثل فإنه مصوَّر فى Childe Harold III على أنه لكى يحقق رؤاه الخاصة المتزايدة بالعظمة فقد اضطر إلى تجاهل المصالح العامة ، وأصبح مستغرقا فى إنجازاته الخاصة ؛ وبهذا فقد الاتصال بعامة الناس الذين كانوا المصدر الأساسى لعظمته . وأخيرا فإنه عندما صار « **أنت إله نفسك** » CH (III, xxxvii) أصبح عرضة للانتقاد .

فى مسرحية « المشوَّه المحوَّل » يحاول بايرون أن يتوسَّع فى هذا المنظور وأن يبرهن صحته ، عن طريق تصوير أكثر تفصيلا للمتضمنات الاجتماعية للتفكير المجرد . وبهذا الاعتبار نجد أن شخصية « الغريب » Stranger الغامضة ، التى أسىء فهمها ، شخصية مهمة جدا . وبمرارة وسخرية لا نظير لهما حتى لدى راوى ملمحة دون جوان Don Juan ، تهاجم شخصية « الغريب » Stranger تلك التجريدات التى يقال إنها حقيقية ، والتى تنكر السمة الاجتماعية لقيمنا التى نعتز بها ، أكثر من أى شىء آخر . إن هذه الشخصية تجعل المسرحية أكثر من دراسة نفسية فى الغربة ، وأكثر من دراسة أيضا فى التفاوت بين المُثل والسلوكيات ، وذلك بالإلحاح على أن كل وجوه الحياة الإنسانية يرتبط بعضها ببعض بطريقة حيوية ، وأن كل فعل له باعث جماعى ونتيجة جماعية أيضا ، وأن العنف السائد حول شخصية « الغريب » Stranger إنما مردّه المباشر إلى الجهل بهذه الحقائق .

ودور « الغريب » مؤصَّل منذ البداية ؛ فظهوره أولا فى شكل رجل أسود خارج من سحابة دخان إنما يجعل الشك فيه يذهب بأرنولد Arnold للوهلة الأولى إلى أنه مخلوق شيطانى أو جهنمى (I. i. 85) ، وأن أوصافه التقليدية السحرية إنما تربطه « ببيع الروح » (I. i. 144) ، وكذلك بالالتحام الدموى الشيطانى العام (I. i. 154) . ولكن هذا المشهد كله سخرية ؛ فالتقابل بين الرجل والشيطان لا يحدث إلا لأن أرنولد Arnold يصر على جعلهما شيئا واحدا . إنه أرنولد Arnold ــ بعد كل هذا ــ الذى يصف « الغريب » Stranger بأنه شيطان ، أى بهذا اللقب الذى انطبق من قبل عرضا على أرنولد نفسه I. i. 40) (ff ؛ وإنه أرنولد أيضا الذى يقدم مسألة « بيع الروح » ، بالإضافة إلى الالتحام الدموى . إن شخصية « الغريب » ببساطة إنما تؤدى دورها فى ظرف ملىء بالاتهامات والظنون المستبعدة لأرنولد ، معطية

أحيانا ومضات كاشفة لضحالته (خذ على سبيل المثال الغريب نفسه - حتى دون أن يعى أرنولد ذلك - يحمل على بعض آراء تقليدية تتعلق بالاتفاق بين الإنسان والشيطان لقبول الدم من جرح عارض أكثر من قبوله من الجرح النابع من الذات) . إنه لم يتشكل بسهولة فى صورة الشيطان التى يسقطها عليه أرنولد ؛ وإذا كان قد بدا مغريا فإن إغراءه مثل إغراء إبليس فى قابيل Cain : **« أنا لا أغرى أحدا/إلا بالحقيقة»** (Cain I. i. 196 - 97) . إنه يمثل أصلا الوعى العملى الساخر ، ويظل أساسا طوال العمل بمثابة قوة تمثل الحقيقة أو الصدق الذى يُرى من خلال افتراضات المعانى والأغراض التى تربط شخصية أرنولد بالمجتمع بوجه عام . وهو يقدم الحقيقة المرة أحيانا فى تعليق مضحك على الآراء المحدودة التى تخلد الصراع والظلم .[٨]

إن شخصية « الغريب » تنتقد أخلاق أرنولد الخاصة والنقية ، وتقدم فى الوقت نفسه منظوره المخالف ، وذلك عن طريق تحويل « الغريب » نفسه إلى الشكل القديم المشوهّ لأرنولد ، وعن طريق الارتباط المؤكد بالجسم ، وهو ما يرفضه أرنولد بإباء وشمم على أساس أنه شيء مزعج (I. 1, 482) . إن « الغريب » يحقّر من اعتقاد أرنولد بأن مشكلاته كلها جسمانية ، بل الأهم من ذلك أنه يؤكد حقيقة لايمكن تجاهلها ، ألا وهى حقيقة السياق التاريخى . وبالرغم من أن أرنولد يفضّل نسيان ماضيه ، بل يفضل إنكار هذا الماضى ، فإن « الغريب » يصرّ على أن لهذا الماضى تأثيرا مستمرا . ومن منظور « الغريب » أن تشوُّه أرنولد أمر بيولوجى ؛ وهو أمر لا يمكنه رفضه أو تجاهله ، على الرغم من تشبثه الكامل بالجمال والحقيقة . وفى ضوء هذا يبدو تحول « الغريب » أكثر من كونه مجرد استهزاء بالتصرفات . إنه نقد إيجابى ، يضع الأمر المفترض للفرد فى منظوره التاريخى المناسب . وهذه مقولة تصحيحية وواقعية للغاية لما يجب أن يفهمه أرنولد كى يبقى . ووفقا لما تكشف عنه المسرحية ، لا يستطيع أرنولد تجاهل الحكمة فى « الغريب » إلا على حساب وجوده هو نفسه .

وهناك أمر أساسى فى فلسفة « الغريب » - بمقارنتها بتفكير أرنولد - يتمثل فى افتراض أن العلاقة الاجتماعية مبدأ أساسى للحياة الإنسانية ، وأن الإخفاق فى فهم حقيقتها وأولويتها المطلقة إنما يؤدى إلى غربة الإنسان . وهذه النظرة تتطور بشكل متزايد عندما يشهد «الغريب» أثر امتصاص أرنولد أو اجتراره لذاته . ويؤكد « الغريب » أن أرنولد غير راضٍ حتى بعد تحوله ، لأنه **« لا يعرف شيئا أفضل من البلادة/نظرات الريبة من عيونكم ، والإطراق المتشكك من آذانكم »** (I. ii, 14 - 15) . وما يصدق على أرنولد يكون صادقا بوجه عام ؛ فالبشر **« يفكرون بشكل فوضوى »** (I. ii, 318) فى العلاقات الاجتماعية . والمجتمع - كما يقول « الغريب » - هو الكل الشامل الذى خلقه الإنسان وربطه بالأفكار والسلوكيات الإنسانية على كل المستويات ، أى كل عناصر الحياة الاجتماعية ، كاللغة والدين والفن والقانون والأخلاق ؛ فكل ذلك خَلْق إنسانى فريد وموحد . وأيما نظام للقيم (وكذلك النظام الذى يشترك فيه أرنولد) يعزل السمات الاجتماعية ، الواحدة عن الأخرى ، نتيجة للاهتمامات الفردية الأساسية ، فإن هذا النظام لابد أن ينهار تماما :

« البشر قد بنوا - بلا تشتت جديد -
مدنا (على غرار بابل)
أكثر مما بناه أبناء المتلعثمين
الذين فشلوا وهربوا
من بعضهم البعض .
لماذا ؟ لماذا ؟
بالله عليك فلتعلم !
إن أحدا لا يستطيع فهم جاره »*

ويركز بايرون على هذه النقطة ، ويقدم فكر أرنولد على أنه جزء فى مجموعة العلاقات الاجتماعية ، وذلك بنقل مسرح الأحداث فى المسرحية إلى روما ، على نحو يُظهر بأسلوب اجتماعى ، هذه المسائل التى رأيناها من قبل - بطريقة شخصية - فى شخصية أرنولد . وترينا مدينة روما إلى أى مدى يكون من الممكن للفردية المتطرفة والتفكير المجرد أن يتحكما فى الحياة ، وأن يفسدا الثقافة بأكملها . ولكون روما مبنية على الأنانية الأكثر تطرفا - **«أقدم مادة بناء لروما/وأنها دم الأخ»** (I. ii, 83 - 84) - فإنها - أى روما - يشار إليها لفنها ودينها ؛ أكثر القيم الأساسية للرجل الغربى . وبايرون يفهم هذا التهكم اللاذع ؛ وهو فى التعليق الذى يجرى على لسان الغريب يقدم بتفصيل شديد التناقضات الوضيعة المجسّدة فى حضارة روما . إنه لا يعنى فقط دمار المدينة القديمة على أيدى تشارلز Charles التابع للقائد بوربون Bour-bon ، ولكنه يشرح ذلك على أنه نتيجة حتمية لنظام من القيم التى أجازت الصراع على مدى التاريخ الأوربى وسببته[٩] .

وفى وصف بايرون لروما يكون تركيزه على الفن والدين بوصفهما تعبيرا عن كينونة روما ، وإن كان يؤكد أنهما ليسا ببساطة انعكاسات سلبية لطابع هذه المدينة . ففى الوقت الذى يشهدان فيه - فى الحقيقة - بوجود مجموعة من القيم ، يعملان كذلك بوصفهما سلطة صارمة تضع تلك القيم فى مكانها الصحيح ، وذلك عن طريق العودة بها إلى شتى ضروب الحياة الإنسانية الحقيقية .

وتتضح هذه النقطة فى جوهر المسرحية ؛ فهى تقدم إلينا وصفاً لتشيلليني Benvenuto Cellini ، أحد المشاهير الذين مثلوا النحّاتين فى عصر النهضة الإيطالية ؛ ففى أقل من خمسة عشر بيتاً نجد بايرون تارة يقدم تشيلليني وتارة يبعده ، كما لو أن الفنان هنا كان مجرد فكرة طارئة ، أو أن أهميته ثانوية . ولكن المعالجة الدقيقة لهذا التصرف تطلعنا على أمور جوهرية عدة ؛ فهى أولا تسمح لبايرون أن يذكر مصدرا رئيسيا للمسرحية لم يعترف به ؛ وهذا يتضح فى وصفه دمار روما ، حيث أخذه بصفة مباشرة من السيرة الذاتية لتشيلليني[١٠] . والأهم من هذا أن بايرون يستغل تشيلليني فى أن يقدم تحليلا مُلزما للفن ؛ إذ إن جعل النحات يظهر ويختفى دون سابق إنذار أو تعليق إنما يعنى أن بايرون بهذا إنما يعطينا انطباعا مؤداه أنه ليس ثمة سبب للسؤال عن تصرفات الفنان . إن فن النحت الرفيع ، أو قل الأثيرى ، عند تشيلليني Cellini إنما يعبر عن نفسه . وهذا يدل على إيمان بايرون بالقيم والمثل العليا الماثلة فى حضارة روما . ويشارك بايرون هنا بطبيعة الحال زملاءه الرومان فى الدفاع عن هذه الحضارة ضد الانغلاق .

---

* البنط المميز من عندى (المترجم) .

وتقدم السيرة الذاتية ، بوصفها مصدرا للمسرحية ، رؤية عميقة أو نافذة إلى ماوراء الكواليس لتشيلليني ؛ كما أنها تقدم تفسيرا للمغزى الحقيقى لفنه . ودفاع تشيلليني Cellini عن روما لم يكن ، على وجه الدقة ، هو الشيء الذى شاع لدينا أنه طبيعى ونبيل . إن تدخله كان قويا ؛ والمؤكد أن هذا لم يكن لمجرد أنه كان مدفوعا بهدف سام وعاطفة روحية ، كما يقول هو نفســـه ، ولكن لأن ما كان يحفزه إلى ذلك إنما هو حبه لسفك الدماء وللعنف الجسمانى . ونقتبس هنا ثلاث قطع من السيرة الذاتية ، توضح شخصيته :

> «وجهت قربينتى [سلاح نارى من طراز قديم] حيث رأيت كتيبة أكثر حشدا من المحاربين ، واستهدفت واحدا منهم لاحظت أنه أعلى من الباقين . . . وعندما أطلقنا النار فى جولتين تسلقت الحائط بحذر ، ولاحظت بين الأعداء اضطرابا غير عادى ، واكتشفت فيها بعد أن إحدى قذائفنا قتلت الكونستابل بوربون . ومما علمته فيها بعد أن هذا الرجل هو الذى كنت قد لمحته ناهضا فوق رءوس الآخرين . أطلقت النار وأصبت الرجل فى قلبه تماما . كان قد أسند سيفه أمامه مختالا كما يفعل الأسبان عادة فى مثل هذا الموقف ؛ وعندما اصطدمت به قذيفتى انفجرت على النصل . وكان من الممكن رؤية الرجل وقد انشطر إلى جزءين متساويين . أما البابا الذى لم يكن ينتظر شيئا من هذا النوع فقد سُرّ كثيرا ودهش للمنظر . ربما كنت بطبيعتى أكثر ميلا إلى فن الحرب منى إلى النحت الذى اتخذته حرفة لى .
>
> **وعندى أن إفراغ الذخيرة فى الحرب خير من إفراغ الشحنات فى فنى »[11] .**

يقف فن تشيلليني مقابلا لهذه السخرية الوقحة بالحياة الإنسانية . وإن أحسن عمل له ، مثل حورية فونتينبلو The Nymph of Fontainebleau ، وأبوللو وهيسينث Appollo and Hyacinth ، بل عمله العنيف بيرسيوس Perseus ـ يأتى منمقا ومعقدا وحساسا ، وشغوفا بجمال الشكل الإنسانى المجرد . وكالنقائص التى نراها فى فن النحت فإن هذه المسرحية تعرض علينا رؤية مثيرة فى عدم تغيير الجمال والحقيقة (وهى المثاليات الوحيدة التى أعجب بها أرنولد من قبل) ؛ وهى سمة الكثير من نتاج فن النهضة الإيطالية[12] . وبرغم اعتماد بايرون على السيرة الذاتية فإنه لا يصور ببساطة ذلك التفاوت الخطير بين السمة الشخصية لتشيلليني والفن كى يجذب الانتباه إلى التشوف النفسى ، ولكنه يركز على الوظيفة الأيديولوجية للفن . ذلك أن فن النحت عند تشيلليني ، فى كل مجده أو عظمته ، إنما يجسّد النظام المجرد للاعتقاد الكامن فى قلب الحضارة الرومانية . إن القوانين الأبدية التى يلح عليها الفن تخفى التجربة الواقعية ــ بما فيها العنف الذى يشترك فيه أيضا تشيلليني . وعلى ذلك فإنها تخفى الوجه القبيح للحضارة التى تنبثق عنها . وبهذه الطريقة يشكل الفن فى الحقيقة التوقعات الفردية ويتحكم فيها ، بل يقف حائلا دون الوعى الحق بالمجتمع[13] .

وتقديم بايرون لتشيلليني لا ينحى الفن كله جانبا على أساس أنه خادع أو عديم النفع ؛ وكذلك لا يشير إلى أن ترجمة حياة شخص ما هى الخصائص المحددة لقيمة الفن ، بل على العكس ، يرمى هذا التقديم للنزعة السائدة إلى تجاهل طبيعة سياق الفن ؛ وهذا يشير إلى أن هذا التجاهل يقصر التعبير الفنى على الوظيفة الأيديولوجية ، التى تعاضد بنية السلطة بوضعها العوائق فى طريق الوعى السياسى ، على الأقل ضمنيا . وحيث ينظر إلى الفن على أنه الحفاظ المقدس على المثل الأزلية الخالدة ، فإن الفن ينحّى العلاقات الاجتماعية المعقدة إلى ما يكاد يكون غير مهم ؛ وعلى ذلك فإنه يجدّ أساسا من القدرة الاجتماعية للإنسان . ولو أننا أردنا أن نتحقق من الخاصية الإنسانية الكاملة والماثلة فى الفن ، لوجب علينا أن نفهم الفن على أنه نتاج اجتماعى من خلال إطار كامل للتغيير الاجتماعى . وحين يقدم بايرون تشيلليني بوصفه عنصرا مؤقتا ، هو ـ على وجه التقريب ـ العنصر الدخيل فى المسرحية ، فإنه إنما يركز بهذا على جهلنا المطبق بهذا البعد الاجتماعى . ويتضمن هذا أنه خارج سياق فن تشيلليني التاريخى والاجتماعى الحق ، يصبح هذا الفن مجرد تجريد ووهم ظل يُشعر الإنسان دائما بغربته عن ذاته الاجتماعية الحقة .

والدين يخدم أساسا الوظيفة الأيديولوجية نفسها التى يخدمها الفن . إنه نظام متماسك فى بنائه الذى يعكس أنبل مبادىء المجتمع ؛ وهو فى الوقت نفسه يخلق نزعات اجتماعية . وتركز المسرحية على هذا الارتباط الحيوى بين المعتقد الدينى والحقيقة الاجتماعية ؛ وهى ترد المشكلة والاضطراب اللذين يستشريان فى الحضارة الغربية إلى مجموعة من القيم يحميها الدين المسيحى . وهذا الموقف الأساسى تدل عليه وخزات « الغريب » المتناوبة ، التى يوجهها إلى المسيحية (مثلا II, i, 137 ff and 161 - 62) . ولكن بايرون يضفى على الموضوع حيوية ، وذلك بنقل مشهد الذروة والعنف فى الرواية إلى داخل كنيسة القديس بطرس . وهذا المشهد يجسم التناقضات الرئيسية التى يسمح لها المجتمع بأن تمر دون مساءلة ، والتى تدعمها بشكل ما النزعات السائدة ، بل تقدسها .

إن « الغريب » قد أرشد أرنولد بعناية إلى الجوهر الوحيد فى حضارته ؛ وهو الآن يطلعه على أن « الحرفتين العظيمتين » (II, iii, 30) هما عمل القسيس والجندى ؛ وهذان هما الممثلان الأقوى نفوذا فى هذه الحضارة . لقد أصبح واضحا فى كنيسة القديس بطرس أن شخصية أرنولد لا يمكن فهمها فى إطار سيكلوجى بحت ؛ إذ إنه يظهر ليكون مجرد مشارك فى حضارة عليلة . وإن الجهل ، والعنف ، والبلاغة النبيلة ـ كلها أمور سائدة تتحقق بطريقة غير مميزة ؛ وهى تشكل نقدا عنيفا وسافرا للقيم المحركة ، التى تقف خلف شخصية أرنولد منذ البداية . إن الصيحات من أجل « المجد الأبدى » (II,iii,22) والتوسل « بالاسم المقدس للمسيح » (II. iii, 6) ، إنما تبرر الجريمة والسلب ، و يصبح البديل فرصة مواتية لسفك الدماء (انظر على سبيل المثال : التعليمات المسرحية المتنوعة فى هذا المشهد) . حتى الصليب إنما يستعمل سلاحا للجريمة (II. iii, 63 ff) . وهذا المشهد يمثل أقصى الشوط فى المسرحية ، كما يمثل المقولة المتضمنة قوة الأيديولوجية وشموليتها وتبرهن الأحداث فى كنيسة القديس بطرس على وجهة نظر « الغريب » فى أن الغربة والصراع

الاجتماعى يمكن ردهما مباشرة إلى نظام سائد للقيم التى تحدد السلوكيات والمطامح الإنسانية . ومنذ بداية المسرحية نلاحظ أنه قد راعى حقيقة أن التذكير المجرد أمر مدمّر ، وأن الأعمال الخيّرة هى المعيار الصادق الوحيد للفضيلة (I.i, 151, 52) [١٤] . وهنا يتجلى فكره بطريقة مقنعة ، حيث الكفاح المستميت من أجل الحب ، والشرف ، والمجد ، والجمال ـ من أجل المثال الذى يضفى النبل دائما . كل ذلك ينهك أرنولد والجنود المتعبين ، ويفقدهم الحيوية تجاه الشعور الإنسانى الأصيل (انظر على سبيل المثال : التغيير بين أرنولد وأوليمبيا (II.iii, 105 ff, Olimpia) ، ويجعلهم يسهمون فى الفوضى الجماعية والجنون العام .

فى الجزء الأخير المفكك من المسرحية يعيد بايرون بطريقة أبسط ذكر القضايا التى تناولها من قبل ؛ وبصفة خاصة قضية شفاء أرنولد ، وكيف أنها نجمت عن بحثه الممعن عن « حجر الفلاسفة » ,III. i (57 ، وأن رغبته فى الحقيقة إنما هى من أجل تمجيد الذات III, i, 69) (82 - ، وأن العلاقات الاجتماعية وحدها هى نوع من الخلاص ، ولها معناها بحق (III. i. 99 - 101) . ولكنه لم يستطع أن يجعل آراءه تتضمن أكثر مما استطاع إنجازه من قبل ؛ وربما شعر بأن تقديم أوليمبيا قد عمل على التهوين من شأن الاهتمامات الرئيسية ، والنزول بها إلى علاقة حب عادية ؛ الأمر الذى من أجله توقف عن إكمال المسرحية .

وما تزال مسرحية « المشوّه المحوّل » ـ حتى فى صورتها غير المنحازة ـ تعد تحليلا سياسيا طاغيا للنظام الاجتماعى . وهى تسجل فى مرارة التناقضات الأساسية القائمة فى جوهر الحضارة الأوربية ؛ وهى التناقضات التى تخفيها التركيبات الأيديولوجية فى المجتمع . وهذه التناقضات تؤدى إلى غربة الإنسان ؛ فهى تنبثق من التفكير المجرد الذى يقلّل من شأن القيمة الإنسانية ليجعلها أمرا فرديا أو سمة خاصة : ومن ثم فإن هذا التفكير يبقى على النظام الاجتماعى للتضحية الإنسانية . وعلى الرغم مما يثار من جدل حول الهدف النبيل فإن أرنولد وروما يرسمان تفصيليا الجوانب المعقدة فى هذه العملية .

وإذا نحن تناولنا المسرحية من زاوية مضمونها الاجتماعى والسياسى فإنها تظهر بوضوح فى إطار متماسك حاسم ، أكثر من كونها مكتوبة دون خطة ، كما عاب عليها ذلك كثير من النقاد[١٥] .

إنها مثال مقنع على رفض بايرون الرضوخ للتقاليد الجمالية المقنّنة ـ التى يمكن أن تؤدى إلى إعاقة الوعى الاجتماعى الحق ؛ وهو الأمر الذى شرحه فى أنشودة تشيللينى[١٦] . إن مسرحية « المشوه المحول » De-formed Transformed تتبع اتجاه المسرحيات الأخرى لبايرون ؛ إذ تعالج خبايا المجتمع لتكشف عن نظام القيم السائدة فيه . وترفض المسرحية تماما الافتراضات الأيديولوجية للفن الرومانسى وللمجتمع على حد سواء ؛ لأن هذه الافتراضات ظالمة وخطيرة وغير أخلاقية .

إنها تنكر إمكانية وجود ما يسمى بقوة الخلاص العليا ، وتقدم بدلاً عنها رؤية إنسانية خالصة ، تستقر ثابتة على أساس من أن الواقع الاجتماعى له الأولوية . والمسرحية إلى جانب هذا كله إنما ترينا إلى أى مدى يختلف بايرون عن غيره من الرومانسيين .

الهوامش

(١) Leslie A. Marchand, ed., Byron's Letters and Journals (Cambridge : Harvard Univ. Press, 1937 — 82), X, 49.

(٢) كتبت فى مقالة سابقة عن الفكر الاجتماعى الناضج عند بايرون ، وذلك تحت عنوان : " Violence, Class Conscionsness and Ideology in Byron's History Plays ", ELH, 48 (1981), 799 - 816.

(٣) انظر على سبيل المثال : Samuel C. Chew. **The Dramas and Lord Byron** (1915; rpt. New York; Russell &. Russell, Inc., 1964), p. 147; Charles E. Robinson; **"The Devil as Doppelgänger in The Deformed Transformed: The Sources and Meaning of Byron's Unfinished Drama" Bulletin of the New York. Public Library, 74 (1970)**, 177 - 202; Peter J. Manning, **Byron and His Fictions** (Detroit, Wayne State Univ. Press, 1978) pp. 170 - 74. Bernard Blackstone, Byron III. Social Satires, Drama and Epic (London: Longman Group Ltd, 1971) p. 32; Leslie A. Marchand **Byron's Poetry: A Critical Introduction** (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1968) , p. 94.

(٤) Jerome J. Mcgann " **The Anachronism of George Crabbe,** " ELH, 48 (1981), 568.

(٥) M. H. Abrams " **English Romanticism : The Spirit of the Age** " in Northrop Frye, ed., **Romanticism Reconsidered:** Selected Papers From the English Institute (New York and London: Colombia Univ. Press, 1963) 26 - 62.

(٦) أعتمد هنا على ملاحظات John Kinnaird in **William Hazlitt: Critic of Power** (New York: Colombia Univ. Press, 1978), pp. 88 - 89.
للدراسة مساعدة على فهم الصعوبات الموروثة فى الإلحاح الرومانسى على

الوحدة انظر : Tilottama Rajan, **Dark Interpreter: The Discourse Of Romanticism** (Ithaca and London: Cornell Univ. Press. 1980).

(٧) كل الاقتباسات من شعر بايرون مأخوذة عن Ernest Hartley Coleridge, ed., **The Works of Lord Byron : Poetry** (1898 - 1904; rpt. New York. Octagon Books, Inc., 1966), والمصادر موضوعة فى النص .

(٨) للنزعة النقدية المتعارف عليها تجاه « الغريب » انظر على سبيل المثال : Marchand, **Byron's Poetry,** p. 94 . أو Manning **Byron and His Fictions,** p. 170.

(٩) هذه النقطة أكد ذكرها جوقة الأشباح Chorus of Spirits ، التى قدمت الفصل الثانى من المسرحية (II. i. 1 - 122)

(١٠) يقول E. H. Coleridge فى مقدمته لمسرحية « المشوّه المحوّل » : « من الواضح أنه (أى بايرون) كان يعرف قصة تشيلليني (V, p. 471) ولكنه لا يواصل دراسته عن تأثير تشيلليني ، وإن المصدر الدقيق لدراسة Charles E. Robinson للمسرحية قد أخفق فى أن يذكر تشيلليني Cellini ، للمرجع انظر هامش ٣ فى هذه الدراسة .

(١١) اقتبس هنا من : **The Life of Benvenuto Cellini** التى كتبها عن نفسه وترجمها Addington Symonds (New York: Liveright Publishing Crop. 1931) , pp. 117 - 24.

(١٢) تعميمات عن فن تشيلليني مأخوذة عن Grorge Henry Chase and Chnadler Rathfon Post ,**A History of Sculpture** (New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1925) , pp. 343 - 45 وأيضا عن **Herbert Read, The Art of Sculpture,** 2nd ed. (Princeton Univ. Press, 1961) , pp. 62 - 63, 82.

(١٣) أعتمد هنا بصفة خاصة على مناقشة John Berger,**Ways of Seeing** (London: The British Broadcasting Corporation and Penguin Books Ltd., 1972) . Passim, and Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism** (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1976) , pp. 16 - 19.

(١٤) تعليق Marchand بأن بايرون أخفق فى تعقب مسألة الأعمال الخيرة إنما يشير إلى المدى الذى تخفق فيه المناهج النفسية ، وهو المتمثل فى عدم تجلية معنى المسرحية . انظر: Marchand, **Byron's Poetry,** p. 95:

(١٥) انظر Chew, **The Dramas of Lord Byron.** p. 147 and Marchand: **Byron's Poetry** p. 94.

(١٦) لا أظن أنه من المبالغة القول بأن التقويمات التقليدية للمسرحية تخبرنا حقيقة عن النقد أكثر مما تقوله مسرحية « المشوّه المحوّل » . وهذا أمر مميز ، إن لم تكن له صفة الارتباط المباشر ، ذلك الذى يأخذ فى الحسبان الأبعاد الأيديولوجية فى النقد ؛ وهذا يمكن أن نجده فى Terrence Hawkes, **Structuralism and Semiotics** (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press. 1977) . pp. 151 - 60.



هنرى ميتران*

المعرفة/الأيديولوجيا/الأسطورة*

١ - المعلوم والمتخيَّل**

"جيرمينال" والأيديولوجيات

ترجمة: بشير القمرى

يظهر أن (زولا)** قد شفى من مرض مزمن فى سنة ١٨٦٨ التى يبدو خلالها وقد قبل القوالب الروائية الجاهزة التى تنتمى لعصر الملك لويس فيليب*** . وذلك عندما وضع شخصية العامل داخل عالم مستقل بمحاذاة المثقفين والفنانين والرهبان والفتيات ؛ أى أنه وضعها باختصار ضمن الطبقات التى كان لها شأن ، وسيقترح (زولا) فى رواية (جيرمينال) سنة ١٨٨٥ رؤية جد مختلفة عندما سيرفع الطبقة العاملة إلى مرتبة النبالة ، وكذلك سيفعل بآلامها وثورتها .

إن رواية (جيرمينال) هى بمعنى من المعانى رواية تلقين Roman d' apprentissage ؛ فطبقة عمال المناجم الكادحين التى لم تكن فى حاجة إلى أن تتعلم العمل والبؤس والموت ، تتعلم الثورة ، بل إنها أكثر من ذلك تتعلم الكفاح المنظم كى تحصل على شروط أفضل لكينونتها ، ولكى تغير المجتمع ، فى حين تصل البورجوازية من جهتها إلى اكتشاف مهم ، هو فقدانها لأمانها فى مواجهة جماعة العمال التى عقدت العزم على التفكير فى مصيرها . وأيضا فإن (جيرمينال) فى الوقت نفسه رواية تقوم على ضرب المثل للاختمار الذى يشغل بال الطبقة العاملة الفرنسية فى نهاية القرن التاسع عشر ، وهو القرن الذى كان ذا تأثير قوى على تطور الأفكار والذهنيات .

كيف تمكن (زولا) من تشخيص هذا التلقين المزدوج ؟

وكيف تمكن من جعل علامات هذا التلقين بارزة من خلال أنماط سلوك شخصياته ، وبخاصة من خلال سلوكهم فى التخاطب ، ومن خلال لغتهم ؟

إننا ـ من خلال الأحاديث التى يفوه بها ممثلو الطبقتين ـ نستمع إلى صوت الروائى أيضا ، وهو الصوت الذى يدرس ويفسر أعراض أزمة جديدة للمجتمع المعاصر ، ويرسم رؤيته الخاصة للعالم الممزق والمهشم ، ثم يرسم رؤيته الخاصة لمجتمع غير متجانس . لكننا ندرك من خلال هذا الصوت الخطاب الذى يتداوله المجتمع الفرنسى حول نزاعاته الخاصة ؛ وفى هذا يكمن التباس هذا العمل الأدبى المعقد ، الذى ظل منذ زمن بعيد عرضة لسبر أغواره وتفسيره ، على غرار التباس «الاتجاه الطبيعى» كذلك .

---

* يشكل هذا النص المترجم الفصل الثالث من كتاب (خطاب الرواية) Le Discours du Roman بوف/كتابة . باريس ١٩٨٠ .

** يمتد من ص (١٢٣) إلى ص (١٣٩) ؛ أما مقطع(الايديولوجية= =والأسطورة) فيمتد من ص (١٤٠) إلى ص (١٤٩) ؛ ومقطع (الثورة واليوتوبيا) من ص (١٥٠) إلى (١٦٣) .

إن (جيرمينال) من جهة قد تسمح بدراسة ما هو قائم فيها ، ودراسة ما له علاقة بالإفصاح عن معرفة . وقد أجاب (زولا) عن سؤال صحفى من جريدة (الفيجارو) بتاريخ ١٨ سبتمبر ١٨٨٤ قائلا : «إن الاتجاه الطبيعى لا يفصح عن نفسه ، وإنما يفحص ويصف ويقول ؛ هذا كل ما فى الأمر ، وعلى الجمهور أن يستخلص العبر» . ومن جهة أخرى تمنح هذه الرواية نفسها كما لو كانت إنذاراً ، أى كما لو كانت إذن مشروعا إيديولوجياً . ونحن نعرف جيداً السطور الأولى الشهيرة من الرواية (المخطط) التى جاء فيها : «الرواية انتفاضة للمأجورين ؛ وهى الدعم المقدم للمجتمع الذى يسقط مغلوباً على أمره ؛ إنها ــ بإيجاز ــ صراع رأس المال والعمل (. . .) وأريد ذلك لأنى أتنبأ بالمستقبل ، وأطرح أهم مسألة فى القرن العشرين (. . .) ينبغى أن يحس القارىء البورجوازى برجفة من الرعب»[١] . وينتج عن هذا إذن نوع من الصراع ذى الوظيفة المقصودة داخل العمل الأدبى ؛ فهو يقدم وجهة نظر مزدوجة حول التاريخ ، ويعمل بوصفه مرآة لمظاهر نوعية من تشكل الحركة العمالية الفرنسية . وانعكاسا للوعى الذى يتملكه الكاتب عن ذلك فى الوقت نفسه ؛ أى أن الرواية تُفْصِحُ عن معرفة وعن إيديولوجيا بالمعنى الذى يخلعه (لويس ألتوسير L. Althusser) على هذه اللفظة عندما يفسر ويعمق كتاب (ك. ماركس) «الإيديولوجيا الألمانية» عندما يقول : «كل إيديولوجية تجسد ــ فى صورتها المنقلبة عن الأصل ، والوهمية بالضرورة ــ العلاقة (الوهمية) لدى الأفراد بالنسبة لعلائق الإنتاج والعلائق المترتبة عليها قبل كل شىء ، ولا تجسد علائق الإنتاج الموجودة فعلا (والعلائق الناجمة عنها) ؛ وما يجسد فى الإيديولوجية إذن ليس نظام العلائق الفعلية التى تتحكم فى كينونة الأفراد ، وإنما تتجسد فيها العلاقة الوهمية لهؤلاء الأفراد بالنسبة للعلائق الفعلية التى يحيون وفقها»[٢] . إن التاريخ هنا يعيشه طرفان بطريقة مزدوجة ؛ تحياه الشخصيات التى يرسمها (زولا) ويحياه (زولا) وهو يرسمها .

يفترض تفكيك شفرة الرواية إذن بوصفه مرحلة أولى ، أن يتم توضيح مختلف المستويات ، ويمكن أن نميز بحسب الاتفاق ثلاثة منها على الأقل :

(أ) مستوى ما هو معيش مباشرة من قبل الشخصيات (عمال المناجم والبورجوازيون) ، وكل طبقة من هاتين الطبقتين المتواجدتين وجها لوجه تعبر عن طريق صوت من يرمزون إليها ، وينبثق من هذا الخطاب تشخيص للواقعى الذى فقد صورته بطرق شتى .

(ب) مستوى النظريات الاقتصادية والسياسية التى تبسطها بعض الشخصيات وتبشر بها (عمال المناجم الجدد والقدماء) ؛ وهى النظريات التى من شأنها أن تعين على تغيير المجتمع كما قد تعين على تفسيره .

(جـ) وأخيرا ، مستوى النص ذاته بوصفه خطاباً للمؤلف الذى يأخذ على عاتقه أن يقدم لنا تشخيصا مموها ، وفى تشكل ملموس وحالم للوقائع التى يضعها بطريقة وثائقية من خلال مظاهر أخرى .

إن العلاقة الفعلية والعلاقة المتخيلة تتطابقان وتتداخلان على مطلق مدارج القراءة التى يباشرها (زولا) داخل التاريخ المعاصر ؛ وعلينا أن نقرأ قراءته بطريقة أقل اختزالا قدر الإمكان .

خطاب العمال :

يتناول (زولا) الطبقة العاملة فى مرحلة أولى قبل بداية حركتها ، ويجعل خطابها يُسْمع كما تقول به هى نفسها عن أوضاعها الخاصة . ويبدو هذا منذ الصفحات الأولى للعمل الأدبى مع تصريحات الشيخ (بونمور) Bonnemort . والأحاديث والقصص التى يصور بها عمال المناجم حياتهم المادية ويفسرونها هى بالتأكيد أحاديث وقصص أبعد ما تكون عن تأليف نسق système ، لكننا نميز بسهولة بعض الملامح المحددة داخلها ؛ فلغتهم هى أولا لغة انقياد بكل متغيراتها . و(بونمور) أكبرهم سنا يؤكد الطابع الإلزامى للعمل : «ماذا عسانا نفعل فوق هذا وذاك ؟ كان ينبغى أن نشتغل ، وكنا نفعل هذا أبا عن جد . كان علينا أن نعمل ، كما كان بالإمكان أن نعمل أى شىء آخر»[٣] ، وابنه (ماهو) Maheu يحاكيه فى ذلك عندما يقول : «كل هذا لا يمنعنا من النزول (إلى قعر المنجم) ؛ ومادمنا ننزل فإن كثيرين سيلقون حتفهم»[٤] . ولا يقل البؤس شؤما : «اذهب ودعنى لشأنى ! ــ صاحت زوجة الابن ــ لقد كنا فى ورطة حتى الموت»[٥] . ويرد زوجها : «إن العجوز على صواب ؛ فعامل المنجم سيكون دائما هو الذى يتعرض للحسرة دون أن يكون له أمل فى الحصول من حين إلى آخر على فخذ خروف مكافأة له»[٦] .

وتظهر صورة من هذه «الحسرة» فى جعل كل هؤلاء تابعين ؛ وهى التبعية التى تعودوا على قبولها ؛ كما أن «أفكار التبعية» و«الطاعة العمياء» هى بالنسبة لكاثرين Catherine أفكار «وراثية» héréditaires[٧] . ويشير السارد إلى أن قوة التدرج كانت تحاصرهم بمفردها ؛ وهى قوة التدرج العسكرى التى تجعلهم يحنون ظهورهم بدءا من معاون التعدين حتى مدير العمال أحدهم تحت إمرة الآخر[٨] : وكان أكثر الجميع طأطأة المرأة التى تثقلها سلطة إضافية هى سلطة الرجل ، سواء كان زوجاً لها أو عشيقاً .

ومن بين متغيرات الخضوع يُبْرِزُ (زولا) الارتياح النسبى بعدم الانتهاء بعد إلى أشد الناس عوزا ؛ فـ(ماهو) فى مفتتح الرواية يحتقر (إيتيان) قائلا : «هذا العامل السيىء الحظ ، والضائع فى الطرقات ! يقول إنه كان يهمه هذا ! (. . .) يمكن أن نكون هكذا مثله (. . .) لكن ينبغى ألا نتوجع ؛ فالجميع لا يعمل كثيرا حتى يتعب»[٩] . وعلى أىٍّ فلا مخرج من هذه الورطة ، و(بونمور) ، وهو لا يعلم شيئا عن أولئك الذين وهبهم عمله وحياته ، يحس بنوع من الرعب الخفى بمجرد أن يرغب فى الحديث عن ذلك : «لقد كان يشير بيده فى الظلام إلى ظلال نقطة غامضة ؛ إلى مكانٍ بعيد يجهل عنه كل شىء ؛ مكان يسكنه أولئك الذين كانوا (آل ماهو) يتعبون فى تفان من أجلهم منذ أكثر من قرن . لقد كان صوته يغلفه خوف دينى ، كما لو كان يتحدث عن بيت لتقديم القرابين لا يلجه أحد ، ويختفى فيه الإله الشبعان والمتربع على عرشه ، وهم يمنحونه ، كلهم ، لحمهم ، ولم يسبق لهم أن شاهدوه أبداً»[١٠] . ولنذكر فى هذا المجال ــ إضافة إلى ذلك ــ التحديد الذى يقدمه (ماركس) للاستلاب* l'alienation فى كتابه «الإيديولوجيا الألمانية» حيث يقول : « وحينئذ تبدو القدرة الاجتماعية كما لو كانت قوة خاصة ومستقلة عن الإرادة والتطور البشريين» .

---

* جرى العرف على ترجمتها بالغربة (التحرير)

وتتم الإبانة عن هذا الاستلاب من جهة أخرى ، كما يدعمه الانصياع الذى تعلنه عائلات عمال المناجم تجاه القيم التى تلقّن لهم ، وهى منذ البداية قيم الأسْطرة السياسية ؛ فـ (ماهو) لا يريد أن «يحترف السياسة . يقول لـ (لانتييه) : « أنت تعرف أننى لا أوَد سياستك أبداً » [١١] . لكن من بين الصور التعسة التى تلون أعماقه كانت هناك صورة الإمبراطور والإمبراطورة ، وكذلك نقوش تمثل جنودا ، وصور مقدسة أخرى ، كصور «القديسين المبرقشة بالذهب» . وأحيانا تقبل زوجة الابن (ماهو) على الحلم : « آه لو كان ما يحكيه الرهبان حقيقياً ، وأن الفقراء من سكان هذا العالم سيكونون أغنياء فى العالم الآخر !» [١٢] . ولا يختلف هذا الإحساس الدينى ــ على العكس من ذلك ــ عن المعتقدات الباطلة ؛ فـ (كاترين) تعتقد ــ دون أن تجد حرجاً فى ذلك ــ بأن الرجل الأسود موجود ، وهو «عامل المنجم العجوز الذى يعود إلى المقبرة ويلوى أعناق الفتيات الشريرات» [١٣] . إن الفن يتقلص إلى مجرد تلوين للقديسين وزخرفة التصاوير ، وإلى طائر الـوَرْوار الملطخ بالألوان . أما ما يتعلق بالأخلاقيات التى تجهر بها زوجة الابن بمحضر (آل جريجوار) فإنها ليست من صنف الأخلاقيات التى قد تهدد النظام القائم : «الأفضل ــ بالإضافة إلى كل هذا يا سيدى وياسيدتى ــ هو لزوم القيام بالأعمال بصدق وإخلاص بحسب الطريق الذى وضعنا فيها الله . أليس كذلك ؟ » [١٤] . ويفكر الزوج (بييرون) Pierron الذى يجامل زوجته على الشاكلة نفسها ، ويقول فى حذر : «إن أفضل ما يستعين به الإنسان هو أن يكون سلوكه مستقيما» [١٥] . وكذلك كان رئيس العمال (ريشوم) Richomme يرى ، حيث يقول : « عندما لا نكون أقوياء ، علينا أن نكون أكثر تعقلاً» [١٦] . وقد كتب (كارل ماركس) فى «مخطوطات ١٨٤٤» : «إن الاقتصاد السياسى للأخلاق هو غنى الضمير الطيب وغنى الفضيلة وغيرهما ، لكن كيف يمكن أن أكون فاضلاً إذا لم أكن موجودا ؟ وكيف يمكن أن أمتلك ضميرا طيبا إذا لم أكن أعلم شيئا ؟ إن طبيعة الاستلاب تجعل كل واحدة من هاتين الدائرتين تقترح على معيارا مختلفا ومناقضا ؛ لأن كل واحدةٍ هى استلاب مُبيَّت للإنسان» .

إذا كانت الأسباب الفعلية لشقاء العمال تظل مجهولة ، فلأنهم يهاجمون أقرب من يمثل سلطة السيد وأكثرهم بروزاً ، أى رؤساءهم المباشرين أو الذين يشكون فى أنهم عملاء لهم : المخبرون و«ممزقو الإضراب» ؛ فالعنف يستبد عند حوض (جان بار) أساسا فى مواجهة رفاقهم فى العمل والبؤس ، الذين لم ينهوا أعمالهم بعد ، ويضيع العمال فى بعض الخلافات المتعصبة التى تشبه خلافات الإخوة فيما بينهم . يوم «العيد الشعبى» كانوا على وشك الاشتباك بالأيدى مع عمال صناعة المسامير ، وفى دار التعدين تغتاب النساء بعضهن بعضا فى ثرثرات لا قيمة لها ؛ وعند كومة المتخلفات بجانب المنجم تتشاجر عاملات الغربال فى جشع من أجل الحصول على قطع الفحم الجيدة : إن الانشطار بين كل هذه الفئات التى تنتمى إلى الطبقة الشقية نفسها يقلل من فرص النضال الذى كان يمكن أن يجعله السخط موحَّداً فى نهاية الأمر . ولأن التذمر يتزايد . فإنه فى البداية يتحرك فى بطء ثم يتضاعف ، وينمو فى أماكن العمل بسبب من الأجور وأداء ثمن التخشيب : «كان الاستياء يتزايد باستمرار (. . .) وكانت بعض الهتافات ترحب بالمشروع والعصيان يختمر فى هذا المكان القصّى الضيق على بعد ستمائة متر تحت الأرض» [١٧] . وفى الوقت نفسه يتأكد الأمل بأن الوضع قد ينتهى ، ويتأكد اليقين بأن النهاية ستكون عنيفة : «كانوا يصيحون خلفه بأن هذا لن يستمر دائما ، وبأن الدكان سينفجر ذات صباح جميل» [١٨] . غير أن الأمر كان يتعلق برجاء «يضرب فى أغوار التاريخ البعيد» (على غرار من ينتظر السيد المسيح لإقامة العدل = من عندى) على هواه . لقد كان الجميع يترقب الانفجار لفترة محددة : نهاية القرن أو بعد ألف سنة : «كان مقدرا أن الأطفال سيشهدون هذا إذ لم يكن الشيوخ ليروه ؛ لأن القرن لم يكن لينتهى دون أن تكون هناك ثورة أخرى هى ثورة العمال هذه المرة : انقلاب يطهر المجتمع من أعلى إلى أسفل ، ويقيم دعائمه من جديد أكثر نقاء وعدالة » [١٩] . والثورة المنتظرة ستكون قريبة إذن ، وستنجح بضربة واحدة فجأة : «ليس هناك سوى شىء واحد يثلج القلب ــ صاح (إيتيان) ــ هو فكرة أننا سنلغى البورجوازيين» [٢٠] . وتحت تأثير كلام (إيتيان) الذى صار مناضلاً وداعيةً وقائداً فى الوقت نفسه ، سيقتحم الضمائر نوع من الاعتقاد الدينى والثقة الصوفية باقتراب المعجزة الثورية : «وبمواجهة الأيام الرهيبة التى بدأت ، لم تكن تسمع أى شكوى ، وكان الجميع يمتثل للأمر بشجاعة هادئة . لقد كانت الثقة برغم ذلك ثقة عمياء ، وعقيدة دينية وموهبة عمياء لجحفل من المؤمنين . ولما كانوا قد وُعدوا بعهد العدالة ، فقد كانوا على استعداد للعذاب فى انتظار السعادة الكونية . كان الجوع يهيج الرؤوس ، وقطعا لم ينفتح الأفق المغلق أبعد ما يكون من الاتساع لهؤلاء المتوهمين التعساء . لقد كانوا عندما تضطرب عيونهم من الهوان يرون هناك على البعد مدينة حلمهم الفاضلة ، ولكنها كانت قريبة من ساعة الخلاص . وهم يرونها كما لو كانت واقعا بسكانها من الأخوة وعصرها الذهبى وعملها وطعامها المشترك . لا شىء كان يزعزع اقتناعهم الذى كان لديهم بأنهم سيدخلونها فى النهاية» [٢١] .

لم يكن هناك إذن عملية تسويغ لتنظيم حركة المطالبة والكفاح من أجل التغيير الاجتماعى ؛ ولم يكن العمال يمتلكون أى هدف سياسى محدد أو استراتيجية : وحده العياء والانتظار الصوفى ثم الترقب والاستسلام ، ومن جديد يبزغ أمل المعجزة . وقد أدى العياء إلى «صرخة المذبحة» (صرخة الذبيح) وإلى «حلم من الحريق والدم» ، حتى بعد الهزيمة ، وبينما كان (لانتييه) يختفى لينجو من الاعتقال ، كانت بشارته بالأزمنة الجديدة تحتفظ بصداها : «لقد استمر الكل يؤمن به ، وكانت إشاعات غريبة تسرى بين الناس (فمن قائل) إنه سيظهر برفقة جيش ، وبأكياس مليئة بالذهب ، وكان ذلك دائما انتظارا دينيا لمعجزة ، كما كان مثلا أسمى يتحقق ، وكان الدخول المفاجىء إلى مدينة العدالة التى وعدهم بها» [٢٢] . وفى هذا ما يجسد مسلك وعى سياسى منكون بالوهم ومظهره المزدوج ؛ فإيديولوجية عمال المناجم تصير ثورية ، لكنها تظل برغم ذلك مستلبة لهم ؛ إذا لم يكونوا يدركون بعدُ حالتهم الفعلية داخل المجتمع والتاريخ ، لكنهم كانوا يحسون برغم ذلك بالطابع الانتقالى الذى لم يعد محتملا ، ولا يمتاحون منه لأنفسهم إدراكا موضوعيا بل تشخيصا أسطوريا يتصل بأساطير التفكير الطوبوى القديم ، وأساطير العصر الذهبى ، وخلاص البشر على يد المسيح وخطب وأفعال ثورتهم مسكونة بدورها بالأسطورة . فى حين كانوا هم من جهتهم يشخصون كما هم مرحلة طفولية الحركة العمالية .

الخطاب البورجوازى :

إذا اتجهنا صوب الشخصيات البورجوازية لنُحيط بما يصرحون به من كلامهم الخاص ، فإننا سنكتشف داخله تكملة لكلام عمال المناجم أكثر من أن نجد فيه كلاما مقابلا له . وفى هذا المجال أيضا لا نجد أى نسق إيديولوجى قائم بوضوح ومصرح به ، بقدر ما نجد تصريحات مشتتة ينبغى تفسيرها .

إن نموذج أسرة (آل جريجوار) هو دون شك أكثر النماذج دلالة ؛ فرضاهم وطمأنينتهم هما بالنسبة لخضوع عمال المناجم بمثابة ما يمكن أن يكونه الوجه الخلفى للوجه الأمامى للميدالية : «الكنبتان الوثيرتان كانتا تكشفان محبة العيش الرغيد ، وساعات الهضم الطويلة السعيدة» . ويستخلص (جريجوار) من مكان الحفر الذى لم يكن «كبيرا بما فيه الكفاية حتى يتسبب له فى همٍّ كلَّ سعادة السيد المالك»[٢٣] . والتطيّر لدى (آل جريجوار) يتجه صوب قيم واقعية أكثر من تلك التى يحيطها (آل ماهو) بهالة من الاحترام . لكن (زولا) يغترف من المعجم نفسه : «كان لآل جريجوار اعتقاد راسخ الآن فى منجمهم ؛ إذ كانت تمتزج بهذا الاعتقاد الراسخ عاطفة اعتراف عميق بالجميل لقيمة كانت منذ قرن تغذى العائلة بهدف ألاّ تقوم بأى شىء فى حياتها وتعيش فى راحة بال»[٢٤] ؛ فلقد كان (آل جريجوار) يعيشون بهذا الإيراد بوصفهم بوجوازيين ذوى مكانة رفيعة ، لا ينقصهم أى شىء قد يكلفهم كثيرا ، وكانوا يأمرون بالحد من الإنفاق ؛ فـ « كل إنفاق لا يستغل كان يبدو فى نظرهم سخيفا » ، وكان رأى « مالك مكان الحفر ذى الميول المعقولة هو أن هؤلاء السادة كانوا فى حاجة ماسة إلى إقامة الحد عليهم فى محبتهم المفرطة للمال»[٢٥] . ومن هنا نشأ لديهم فى رفاهيتهم الناعمة وعى تام متكامل ، فقد كانوا يتوجسون شراً لفكرة أنه من الممكن أن تصطدم مشروعية ثروتهم باعتراض ، كما كانوا يؤكدون الطبيعة المقدسة للإرث : «كيف ؟ ثروتى مال مسروق ! ألم يغنم جدى الأول مالنا الحاضر المدخر بمشقة فى السابق ؟ ألم نغامر بكل شىء بهدف تحقيق هذا ؟ هل أنفق الدخل فى غير ما ينبغى أن يُنْفَق فيه الآن !»[٢٦] . إن فعل الخير يظهر الملكية ، وعليه أن يحميها من المطالب المبالغ فيها : «نحن الذين نعيش بدون صخب لما كنا أخيارا ! نحن الذين لا نضارب ونكتفى بالعيش أسوياء بما نملك ، مع إعطاء الفقراء حقهم ! كفى ! كفى ! كان ينبغى أن يكون عمالنا قطاع طرق ذائعى الصيت حتى يسرقوا لنا مِقبضاً»[٢٧] .

إن تباين الشروط الاجتماعية مع شدة البؤس لم تكن لتقض مضجعهم ، فكل شىء يسير على ما يرام ، وكما ينبغى أن يكون : كل واحد فى مكانه وبحسب وضعه الطبقى الطبيعى ، وإذا كان الفقراء تعساء فلأنهم سِكِّيرون ، أو لأنهم يستدينون ، أو لأن لديهم أطفالا كثيرين . وفقر البعض طبعا تحل محله الطيبة لدى الآخرين ، وهذا هو الدور الأمثل الذى تستأثر به (سيسيل) Cecile ، التى تجسد الفتاة الشابة ذات الأصول الطيبة ؛ إذ تجد خالتها أيضا فى مظهر آخر من الأبوية وهو تلقين الأحاسيس العظمى : «بمثل هذه الأحاسيس سيدتى الطيبة نكون فى مأمن من غيلة الدهر»[٢٨] . يجيب جريجوار زوجة الابن (ماهو) التى تقدم الدليل أمامه وبين يديه على خضوعها واستسلامها ؛ فهى «عاملة خيرة » ، وستظل كذلك بمقدار ما تسلم بناموس العالم .

وليست الطبقة ــ بالإضافة إلى هذا ــ من السلالة نفسها والنمط نفسه كما هى البوجوازية ؛ والاختلاف قائم بالطبيعة لا بما قسم لها تاريخيا واجتماعيا : «يرى السيد (هونوبو) أن السموات السعيدة قد أفسدت سلوك العامل (. . .) ؛ والآن يبدو لهم من الصعب بطبيعة الحال أن يعودوا إلى بساطتهم المعهودة »[٢٩] . إن العامل يقتصد كالجمل ، ويعود ذلك إلى تكوينه الجسدى على نحو يؤدى إلى الإقبال على الفجور : «أيتها المرأة الطيبة ــ يقول (جريجوار) ثانية وفى أبوية لزوجة (ماهو) ــ إن العمال ليسوا عقلاء بالمرة »[٣٠] . لهذا كان ينبغى أحيانا اللجوء إلى القوة عندما تتغلب الوحشية الطبيعية على الصبر المحمود ، وعندما يجتمع (آل هونوبو) و(آل جريجوار) (وآل دونولان) و(آل نيجريل) حول مائدة الطعام بعد الاصطدام الدموى بين الجيش والمضربين : «كان هناك إحساس بالنصر يخيم على السعادة العارمة ، والعشاء يدور احتفالا بالانتصار» ، وتم «التلميح خفية إلى الموتى الذين لم يمض على تشرب طين مقبرة (فور) Voreux لدمهم سوى وقت وجيز . لقد كان درساً لازماً ، والجميع كان يشعر بالرفق تجاه الآخرين عندما ما أضاف (آل جريجوار) أن واجب كل واحد الآن هو أن يذهب لتضميد الجراح فى دور التعدين »[٣١] . لقد أخفق الإضراب ، واستعاد العالم هدوءه ، واسترجع أنفاسه وانسجامه ، وامتص تناقضاته . والتاريخ ــ كما يشير إلى ذلك رولان بارت R. Barthes ــ تبخر ، فقد عاد (آل جريجوار) « الذين ديدنهم المسالمة الخيرة ، وعفوا عن عمالهم الطيبين وهم يرونهم قبل الأوان فى عمق الحفر ، يقدمون الدليل على استسلامهم الأزلى»[٣٢] .

إن (جيرمينال) إذن تبرز التطابق بين خطابين : خطاب استسلام العمال ، وخطاب الوعى السليم لدى البورجوازية ؛ وكلاهما يترجم الإيديولوجية نفسها ، أى إيديولوجية الطبقة السائدة . ويؤكد (رولان بارت) فى كتابه (أسطوريات) : «إن وضع البورجوازية وضع خاص وتاريخى ، والإنسان الذى تشخصه سيكون إنسانا كونياً وخالدا . وهذا ما يحيلنا على كتاب «الإيديولوجيا الألمانية» لماركس : «إن كان بنو الإنسان وشروطهم يبدون فى كل إيديولوجية غير ما هم عليه كما لو كانوا فى غرفة سوداء ، فلأن الظاهرة ناتجة عن سيرورتهم التاريخية الحيوية » . فلقد نجحت الطبقة السائدة ــ بحسب ما تشهد به (جيرمينال) ــ فى أن تجعل الطبقة المضطهدة تقاسمها «خطاب رغبتها الصامت»[٣٣] ، وهو الخطاب الذى ينفى عداء الطبقتين فيما بينهما ، وينفى الطابع التاريخى والانتقال إلى التمييز العنصرى .

ويعود الفضل لـ (زولا) فى أنه عرف كيف يجعل كل خطاب بعيدا عن الآخر كأنهما وجهان للغة واحدة تشبه العملة ، وفى أنه عرف كيف يبرهن على الطابع الأسطورى ، ويشيد منه قولا ساخراً . ومن هنا فإنه يتموضع فى طليعة عصره وفكر عصره . ويعود إليه الفضل أيضا فى كونه قد أدرك أن الطبقة العاملة لا تظل أبد الدهر رهينة خداع أسيادها ، وفى أنه خص بعمله هذا زمن الثورة فى الوقت المناسب . إن (جيرمينال) إذن تستجيب للسطور التالية فى كتاب (العائلة المقدسة) لماركس : «إن الطبقة المالكة والطبقة الكادحة هما وجها السيرورة التى يصير الإنسان من خلالها غريبا عن ذاته ، أى وجها الاستلاب الإنسانى ؛ فالأولى ترضى وتستوى فيه بقوة ، وتحس أن هذا الاستلاب كائن وكأنه قوة خاصة بها ، وتمتلك فيه مظهرا واهما بوجود بشرى ، فى حين تحس الثانية ــ على العكس ــ بأنها قد فنيت فى هذا الاستلاب ، وتكشف فى نفسها عدم قدرتها وحقيقة لاوجودها

الإنسانى ، كما تجد نفسها ـ ونستعمل هنا تعبيراً لهيجل ـ وقد تخلى عنها الله ، فتثور ضد الإهمال ؛ وهى الثورة التى تكون مدفوعة إليها بالضرورة بسبب التناقض القائم بين طبيعتها البشرية ووضعها الذى يؤسس النفى الصريح الناتج عن هذه الطبيعة» .

هل هى « رواية اشتراكية » ؟

إن (زولا) لا يتوقف عند حدود تشخيص طبقة عمالية مجردة من كل قدرة على تحليل ذاتها ، وتحليل المجتمع ، فقد رأى بتبصر أن الحركة العمالية قد مزقتها تيارات فكرية كانت تحاول تفسيرا وتوجيها لها ، وشطرتها نظريات سياسية كانت تتخذ الطبقة العاملة موضوعا مع اتخاذ نفسها أداة لها فى الوقت نفسه . ولهذا فإنه ـ زولا ـ يحتفظ للشخصيات التى تناقش الوضع العمالى بمكانة بارزة ؛ وهى الشخصيات التى كان بعضها يختلف عن الآخر بدرجات متفاوتة ، ويحاول ـ اثنان على الأقل هما (راسنور) و (إيتيان) ـ تنظيم العمال وقيادتهم . وفى هذا يكمن انعكاس للحالة الموضوعية للحركة العمالية فى سنة ١٨٨١ تقريبا ، التى كانت الأطروحات كلها تتعارض داخلها مع أطروحات رجال السياسة البورجوازيين ؛ وهى الأطروحات المتأثرة نسبيا بالإيديولوجية البورجوازية .

ينبغى أن ندرس بتفصيل سلوك (راسنور) و (إتيان) و(سوفارين) وما يصرّحون به . وإننا نعرف بما فيه الكفاية أصول هذه الشخصيات وعلاقتها بالتاريخ الفعلى للنظريات الاشتراكية . وهناك مسألة أخرى هى تلك التى تتعلق بوصف دورها فى اقتصاد الرواية L'economie du roman ووصف النصيب المقدم لكل واحد منها وحصته فى السيرورة التى تنتقل من الثورة الشفوية إلى الإضراب ، ثم إلى الإخفاق بمختلف المراحل : العنف والقتل والانسحاق تحت القمع المسلح والتخريب . ومن بين الخطابات السياسية الخالصة التى تنصت إليها فى (جيرمينال) وحدة خطاب (لانتيى) الذى يكون على اتصال مباشر ـ برغم غموضه فيها يتصل بتطور أحاسيس صاحبه ـ مع الأفكار والأفعال الجماعية .

يمكن أن نفترض إذن أن (جيرمينال) تنقل إلينا معرفة فعلية عن تاريخ الصراعات العمالية ، وتنقل إلينا فى الوقت نفسه تشخيصا صادقا لنمط وجودها ، وينبغى أن نشير إلى ذلك إذا كنا نرغب فى إدراك تعقد هذه الرواية ، وإدراك تأثيراتها على الجمهور .

إن (زولا) لا يقف عند حدود وصف الحالة المادية لعمال المناجم الذين زارهم ، بل يقيم علاقة صريحة بين بؤسهم وقواعد الاقتصاد الرأسمالى . وسير أحداث الرواية فى ظل كل مظهر من المظاهر فيه نوع من البرهنة على التمييز والعداء بين الطبقات ؛ فالعمال يعون حالتهم ودورهم وقوتهم فى مكان عملهم . والأهمية التى يوليها (زولا) للأسباب المباشرة للإضراب ثم تقليص تعريفات البيع والشراء وأداء ثمن التخشيب على حدة ـ هى أهمية ذات دلالة ؛ فالصراع من أجل الاشتراكية يبدأ من مكان الحفر عن طريق النضال من أجل أجور أفضل ، وتبدو قوات الدولة من جهة أخرى ـ العمدة ورجال الدرك والجيش ـ فى دورها القمعى علانية ، أى فى خدمة البورجوازية .

وتُظْهِر (جيرمينال) بوضوح دور الطبقات الشعبية ، وضرورة الفعل الجمعى المنظم . والقوة العميقة للبروليتاريا هو عددها ، وماينبغى أن يتوافر هو الإرادة العامة فى الفعل ، والتنظيم والامتثال والاستراتيجية والنظرية . ويعود السبب فى إخفاق الثورة ـ ضمن أسباب أخرى ـ إلى فقر عمال مناجم (مونتسو) فى هذه المجالات . لكن الرواية تعبر عن مرحلة جديدة للحركة العمالية ؛ فهى توضح أن الطابع القوى للثورة ، أو التقاء المطلب الاقتصادى والأمل السياسى ، وتوافر مرشد يكون مناضلا عاملا ومنظرا ، قد غيرت علاقتها شروط المواجهة بين الطبقة العاملة وأرباب العمل . وقد كان بإمكان (زولا) فى هذا الجانب أن يتحدث بصدد (جيرمينال) عن روايته الاشتراكية ، برغم أنه قد فعل بسرعة قليلا ؛ لأن التحليل الاقتصادى والاجتماعى والسياسى يظل ناقصا ، والتفكير يدور فى مجال ضيق ، وتراكم المعرفة حوّل اتجاهه إلى ضرب مثل إيديولوجى ؛ ومن هنا يأتى منبع تناقضه .

الصّدع :

لنتجاوز الآن سريعا المنظورات السياسية والاجتماعية ؛ فـ (زولا) لا يرى بدقة ما يسميه (ماركس) فى (الإيديولوجية الألمانية) : « ضرورة شرط تحول الصناعة والنظام الاجتماعى » : إنه يصدر عن حدوس Intuitions وليس عن معرفة عميقة بالظواهر التى تتحكم فى الرأسمالية إبّان عصره . لكن الملاحظة يجب أن تتجه فى هذا المجال إلى التوظيف الإيديولوجى ذاته . ولنأخذ مثلا على ذلك بناء شخصية (لانتيى) Lantier والنموذج الذى يضمره : إنه رجل يأتى من مكان قصىّ ، ولا ينتمى إلى البروليتاريا المنجمية ، ويظل غريبا من خلال سمات عدة يملكها : تكوينه الثقافى ، وكبرياؤه الذى يشبه كبرياء مَن يُوجد مع قطيع من الأغنام ، وإصراره على النضال ، وغرائز عنفه الموروثة ، وحلمه الذى يحلمه فى أن يصير زعيما شعبيا ، وإخفاقه فى مهمته التبشيرية ، الذى يحوله إلى مسيح لم يفهمه أحد ، وهو يتعرض لجفاء من قبل أولئك الذين أراد إنقاذهم . إن (زولا) يضاعف فيه نمط القائد ، فى الوقت نفسه الذى لا يعير فيه قيمة لدور المناضل . ونلاحظ هذا جيدا عن طريق سلوك (إيتيان) فى أثناء الأزمة وبعدها ؛ إذ يترك نفسه تتجاوزه الأحداث ، ويفقد السيطرة على الحركة وهو يقع تحت تأثير الحماسة والهيجان ، ويعتزل وهو يحتقر فى قرارة نفسه رفاقه . ولا يجد فى النهاية مخرجا إلا فى الرحيل والاستقالة . إن شخصية (إيتيان) تعكس من خلال مستويات عدة أحكام البورجوازية المسبقة حيال القادة العماليين .

وهناك مثال آخر هو أهمية الموضوعات Themes الجنسية ؛ فالزنا بالنسبة للعمال والعاملات تعويض لحرمانهم من التغذية ، والطبيعة وهى تمنحهم فى هذا الجانب قدرة واستبشارا وحرية تحسدهم عليها البورجوازية ، تقدم إليهم ـ الطبيعة ـ أداة لأخذ ثأرهم ؛ فالإشباع الذى يحققه (ماهو) يعدل من كبت (هونوبو) . لكننا نجد فى هذا المجال طريقة للفصل بيولوجيا بين الطبقتين ؛ أى خلع صفة التطبيع على التاريخ ، وتأويل البنيات الانتقالية لمجتمع عن طريق مفاهيم للطبيعة السرمدية ؛ فحل مشكلة البؤس ـ كما تقول زوجة (ماهو) فى مكان ما من الرواية ـ سيكون بالنسبة لنساء العمال هو أن يحمين فروجهن . ويبدو هذا كأنه مزحة ، لكنه يعبر بشكل خاص عن أن خصوبة العمال حقيقة طبيعية ، مثلها مثل العقم البورجوازى .

إن عمال المناجم يضاجعون نساءهم وسط حقول القمح ، وداخل بقايا الأنقاض وحطامها ، وخلف المنازل ، دون خوف من عيون

الناس أو احتشام ، كما لو كانوا دواب فى فترة الاستحرام (فترة النزوات الجنسية) . وهناك تعويض آخر يتجلى فى تلك الحرية المحرمة على البورجوازيين كعلاقة (مدام هونوبو) الغرامية مع (نيجريل) ؛ إذ لا تكشف سوى الحالة التى تركا عليها الغرفة من فوضى وعدم ترتيب . ومن هذا الجانب أيضا فإن الطبيعة هى التى توفر الشروط الحسنة . فلماذا إذن لا يوفق فيها بإقامة معادلة عميقة وأساسية تتجاوز الفوارق الظاهرة والسطحية ؟ وإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الكياسة فى وصف تجاوزات (الموكيت) La mouquette هى أيضا طريقة لإبعاد الشخصية ، أو نوع من التطهرية المقلوبة ، فإنه يمكن أن نستخلص أن الحديث عن الجنس داخل (جيرمينال) خطاب إيديولوجى .

إن العناوين الأصلية للرواية تبشر بالنواة الأسطورية لهذا الخطاب : « سجل الفقراء » و « النظام الرابع » ، و « الجائعون » ، وكلها تترجم عن طريق الرمز أو المثل السائر أفكار الجوع والتمييز العرقى والإزدراء ، فى حين تستحضر عناوين « الأرض المحترقة » ، و« اللهب الخفى » ، التهديد الباطنى والجحيم والنار المطهرة ، فى الوقت نفسه الذى تستحضر فيه النار التى تأتى على كل شىء . وعناوين « القصر المرتج » ، و « الدار المنقصفة » ، و « ضربة فأس » ، و« الصدع » ، تشترك فى صورة الانهيار والدمار . ولاشىء يستحضر الإواليات (الميكانزمات) الفعلية لمجتمع ما ، أو الجدالية المعقدة لتحولاته ، وإنما هناك مجرد أقنوم من أقانيم القوى الطبيعية ، كالجوع والنار والدم والتراب . إن نص (جيرمينال) يتكون حول قوالب نموذجية رمزية ، كالسرب ، والقطيع من الحيوانات الجائعة ، والحريق ، والزلزال ؛ وكلها تقلص التاريخ عن طريق التعاقب إلى حد طبيعى للأشياء لا يتوقف ، والعودة الدورية لنهايات العالم . لقد درستُ فى مكان آخر التحولات التى يخضع لها حشد العمال المضربين فى الفصل الخامس والسادس ، وهنا أيضا سيفرز النص صورا للكارثة والدم والحرائق . (انظر ما سيأتى فى « البنية والسرد ») .

ويبدو المنجم وعماله من هذا المنظور دون ما كان ينبغى أن يكونا عليه بوصفهما عالما له ميزة للمجتمع الصناعى ، يستحق ـ فى ذاته ـ وصفا وثائقيا أكثر مما يتطلب وصفا له بما هو عالم ـ علامة ـ Univers Signe ؛ فالعالم مُتَوارٍ وليلى كوجهين لعملة واحدة ، هى حضارة السطح والنهار ، أى عالم التنقيب الذى تنبثق منه الكارثة الأرضية التى لا مرد لها : « سارعوا إلى أن تكونوا عادلين » ـ هكذا يعلن زولا فى رسالة له بتاريخ ديسمبر ١٨٨٥ ، « وإلا فهو الخطر يزحف : الأرض ستنشق ، والأمم ستغرق فى أحد الاضطرابات الشديدة رعبا (. . .) نعم ؛ إننى لا أريد سوى صرخة شفقة ؛ صرخة عدالة ؛ ولا أريد أكثر إذا كان وجه الأرض سيزداد انقصافا . وغدا إذا كانت النكبات المنتظرة ستخيف العالم ؛ فذلك لأن أحداً لم يكن قد أنصت إلىّ » .[٣٤] ونحن نجد صعوبة فى تعرف الأساطير الجوهرية ، وتحديدات المسيحية ، من خلف هذه الرؤية وفى لغتها . إن إيديولوجية المؤلف ـ على هذا المستوى ، وبواسطة الخطاب الرمزى ـ وإيديولوجية طبقته ، تسترجعان ما ضاع منه على مستوى مجال آخر كان التحليل العلمى على وشك أن يحل محله . ويصبح العمل الأدبى شهادة من الدرجة الثانية ، إذ يؤكد قلق البورجوازية إزاء المستقبل : « إن رؤية نهاية العالم ونهاية ثقافة ما ـ فى رأى لوكاتش ـ هى دائما الشكل المسهب بواسطة مثالية تستشعر نهاية الطبيعة . كما يشهد العمل الأدبى أيضا على العجز المرحلى للأوعاء ـ جمع وعى ـ فى أن تنظر إلى التطور الاجتماعى ـ وبخاصة الحركة العمالية ـ نظرة عقلانية » .

إنَّ (جيرمينال) تخترقها قطيعة ؛ فالمعرفة المنطقية داخلها متصدعة ، وقد نخرتها الصور الأسطورية ، كما نخرتها الإيديولوجية ؛ ومن هنا مصدر ثرائها الأدبى . وعلى النقيض من ذلك يستمد العمل الأدبى أفضل دعاماته من هذا التنافر الداخلى ، ليس فقط بدافع التوهج الغنائى والرمزى للصور التى توضح الغضب الثورى ، وإنما عن طريق المعنى الخاص لهذه الثغرة ، وهذا الباطن الذى ينفتح باستمرار بين ضفتى النص . ولا تبدو الإيديولوجية حاضرة حضورا تاما ـ كما لا تبدو غائبة نهائيا ـ ولا مخادعة ومفيدة فى الوقت نفسه إلا لأنها تنسج داخل شبكة حبكة المحكى Recit ، وحبكة البنية الأدبية ، ولأنها أيضا يصبح جوهرها شكلا إلى حد أن النص ـ عن طريق مفارقة أخيرة ـ يكتسب قابلية لمعان وتأثيرات لا تنضب ، تفوق البنيات الاجتماعية التى كانت قد اتخذت دافعا لحلم الكاتب .

الإيديولوجية والأسطورة
« جيرمينال » واستيهامات الثورة

بقدر ما تتعدد السراديب التى نحفرها فى « جيرمينال » ، وبقدر ما تكون عميقة ، نكتشف ـ كما فى كل النصوص العظمى ـ تلك الشبكات والأدوار التى تتشابك فيها الدلالات إلى حد أن تفسير النص ـ سياقه ـ يبدو كأنه لن ينتهى أبداً . هذا بالإضافة إلى أن ما سلف هو الذى يؤدى إلى الشك فى صلاحية المناهج المكتسبة من قبل الأسلوبية ، وصلاحية مناهج التاريخ الأدبى بدورها ، كما يؤدى إلى البحث عن عون ـ بدلا منها ـ لدى المؤلفين الذين يدرسون إواليات الدلالة فى مجالات أخرى غير مجال الأدب . ولنا الحق فى أن نجرب كل القراءات وكل الاستكشافات ، وأن نستخدم كل فرضيات العمل التى تقترحها علينا دراسة العلوم الإنسانية . إن الأدب يتحدث عن الإنسان ، وكيف لا يمكن أن يتحدث بخطاب مماثل لما تتحدث به البشرية فى حقول أخرى لممارسة كلامها ؟ وكيف يمكن أن يستغنى علم للأدب أو تحليل نصى عما تلقنه العلوم الأخرى بصدد الخطاب البشرى ، من علم التحليل النفسى والإثنولوجيا وتحليل الإيديولوجيات ؟

حقا لايمكن الاكتفاء بالتفسير « الواقعى » للعمل الأدبى ؛ وهو التفسير الذى نعثر عليه مثلا فى صورته الأكثر اكتمالا ونضجا وذكاء فى كتاب « محاكاة » Mèmesis لإريك أويرباخ Erich Ouerbach : « إن البحث الرصين للواقع المعاصر ، وصعود فئات بشرية واسعة النطاق اجتماعيا ، وفئات دنيا بالنسبة لوضع أتباع تمثيل نيابى مريب ووجودى من جهة ، ثم اندماج الأفراد والأحداث الأكثر اشتراكا فى المسار العام للتاريخ المعاصر ، وعدم ثبات الخليفة التاريخية من جهة أخرى ـ هذه الأمور كلها بالنسبة إلينا و فى تقديرنا هى أسس الواقعية المعاصرة » . وليس بإمكاننا الاكتفاء بهذا وحده ؛ لأن قراءة هذه الرواية ـ جيرمينال ـ عندما يتم تطبيقها بواسطة مفاتيح تصورية أخرى ، تظهر

تصدعاً للواقعى لا يتوقف ، كما تظهر شقا يخترق كل النص ، وتظهر انحرافا عفويا للمعطيات المادية والاجتماعية والذهنية . وقد تم إدراك هذا الخروج عن المألوف منذ وقت مبكر ؛ فالقضية المطروحة على النقد المعاصر هى أن يصف هذا الخروج بأكثر ما يكون من الدقة والانسجام الممكنين فى تجلياته ودوره ، حتى يسهم فى الكشف عن البنيات التى تحكم فى هذا المجال إنتاج المعنى ، لكى يتم اجتياز ما يطلق عليه أحيانا فضاء النص » .

المعرفة والتأشير Dènotation

أريد أن أقول فى البداية بمصداقية ما يقول به (أويرباخ) ، مع تأكيد أن نص (جيرمينال) يحمل فى ثناياه ، ما يمدنا به من معرفة تاريخية تطبع عصرها بميسم خاص ، وتحدد مجالا للتحليل (الحركة العمالية) ، وتحدد أيضا مكانا للملاحظة (الصناعة المنجمية) ، وتحدد عصرا (نهاية الإمبراطورية الثانية) ، وتنتج هذه المعرفة كل الكون المشار إليه فى الكتاب : الأوصاف التقنية ، وتحليل الشرائح الاجتماعية ، وملحوظات حول نضج الوعى الطبقى ، ثم توضيح العوامل السياسية . ويقدم النص ــ مثلا ــ ديكورا ومشهدا طبيعيين بكل ماهو مشار إليه وتقنى لازم ، بهدف أن تظهر الخصائص الوجيهة ، وتظهر كل الخصائص التى تعود فى أصلها إلى التكنولوجيا بالتحديد . فالمنجم يظهر على مستوى أول مرتبة للقراءة (الأول فى تتابع النصوص ، والأول فى تتابع الدلالات التى يمد بها القارىء) كفضاء قد نقشه الإنسان وقد نظمه هو بنفسه وطبعه بعمله .

التوظيف الأسطورى (الميثولوجى)

إن كل تفصيل من التفاصيل مشار إليه ، ولكنه تفصيل غير صاف ــ إذا صح القول ــ لما أثقله من توظيف لمقابلات يتم الإيحاء بها ؛ فالمطر والضباب ورائحة الحديد القديم إيضاحات موجهة لتحديد هذا الديكور وتخصيصه ، لكن هذه الإيضاحات تشتغل كعناصر انطباعية ، ويقصد بها الإشارة إلى الضيق المضاد للإنسان فى هذه الأمكنة ، والإشارة إلى التناقض الذى ينهض بين حاجات الكائن البشرى ووجوده داخل ذلك المكان . فالنص يشحن حينئذ بالتطابقات بين العالم الساكن والعالم البشرى : « كان الهواء يتسمم أكثر فأكثر ، وكان يسخن بدخان القناديل وبرائحة الأنفاس الكريهة واختناق غاز المنجم (. . .) وكانوا فى عمق حفرتهم التى تشبه حفرة الجرذان تحت ثقل الأرض ، لا يملكون أى نفس فى صدورهم المشتعلة ، وينزلون بضرباتهم دائما ودون توقف » . إننا نمسك هنا بعدة استعارات مجتمعات : استعارة الاختناق ، واستعارة العجز ، واستعارة الجرذ واستعارة المعذّب ؛ ونلحظ قانونا تماثليا يتشكل ، وكل عنصر داخله مشار إليه (ضيق الممرات ، وندرة الهواء والحرارة) ومن ثم يصبح دالاsignifie لنظام من الإيحاء (المعنى المواكب Connotation) الذى يصور بعض أشكال اللعنة التى تثقل البشرية أكثر مما تصف مظهرا من مظاهر مشهد صناعى واجتماعى معاصر .

إن عناصر البنية الأسطورية حاضرة ؛ فمن جهة هناك وصف يميل فى كل لحظة نحو المتوالية السردية : « وهم كانوا ينزلون بضرباتهم دائما ودون توقف » ، وفى كل لحظة هناك تبين للمشهد الموصوف من قبل المحكى ، فى الوقت نفسه الذى يتم فيه نوّع من تخثر المحكى فى صورة جد تأليفيّة . وهناك ــ من جهة أخرى ــ استواء النص على مستوى تصور ــ نموذج ، وهو فى هذا المجال رجل مطارد فى الظلمات وقد سحقته الصخرة ، ونفسه يحترق وهو يضرب دون توقف (ولنشر إلى أن عدم « تعدى » فعل ضرب ليس سوى شكل مجازى (فى هذه الحالة) . إن هذه الشخصية تثبت فى حركة بادية للعيان فى صورة ماهو سرمدى لا يزول ، وتصير ضربا من القصة الرمزية المجسدة للبؤس ، وسرعان ما يتم إقصاء الواقع المحسوس والتحليل العقلى تدريجا لإحلال العجيب والخرافى محلهما .

وإذا نحن وسّعنا دائرة البحث فلم نقتصر على نموذج سريع يمكن تقديمه ، إلى حد الإحاطة بمجموع النصوص التى تصف العالم الذى يقع تحت الأرض ، فإننا سنكشف نظاما معقدا ومتبادل التأثيرات من الإيحاءات (المعانى المواكبة) البارزة :

ــ المنجم بوصفه فضاء جوفيا (تحت الأرض) يحيل على تصوّر الطّمر (عمال المناجم دوبيات ، وهم أيضا أموات ــ أحياء وسجناء قبر) ، كما يحيل على تصور الاختناق (ضيق السراديب) و (انفلات الغازات السامة) ، وعلى تَصوّر الافتراس (منجم « الفورو » يفترس ويلتهم كل يوم نصيبه من الرجال ؛ وهو بطن نهم) .

ــ تنظيم هذا الفضاء التحتى يستحضر المدن التى وارتها المياه ، فمتاهها يحيل على تصور الضلال والتيه وانعدام المسالك التى يمكن الاهتداء إليها .

ــ المنجم بوصفه فضاء الظلمات (بحمولتها الدينية ــ المترجم) هو المكان الذى تفرغ فيه بحرية وعنف كل النزوات الغرائزية التى يحول دونها أو يوجهها ضوء النهار ، ومنها نزوات الجوع والجنس والجريمة : إنه العالم الذى يستحيل فيه الإنسان بهيمة .

وتفقد العناصر المكوّنة لهذا الفضاء مقاومتها لذلك السبب ، وتصير عناصر خرافية ؛ لأن مجموعة التطابقات هى محصلة نظام العلائق المتبادلة ؛ وهو النظام القائم بين هذه العناصر والإنسان ، أى بين الجمود وماهو « حى » . فالأرض والصخرة والماء والنار هى وسائل طبيعية لاضطهاد الإنسان ؛ وهى أيضا إحداثيات (تقاطعات الزمان والمكان ــ المترجم) ماتطلق عليه رواية (جيرمينال) : « ذلك الأفق المغلق من البؤس كقبر » . وهناك أساطير عديدة تتبرعم داخل تلك الوفرة من القياسات ؛ ولا عجب فى أن يكون الكثير منها اختلقه خطاب العمال ذاته : أسطورة « تورون » Torrent (حلم فوق الماء) وأسطورة « تارتاريه » Tartaret (النار) ، وأسطورة الرجل الأسود (الليل ، والعنف الجنسى القاتل) . أما (زولا) فإنه يؤسطر حول الأسطورة . وعمل عمال المناجم فى مختلف أشواطه يروى أسطورة الاحتباس ، إلا أن الأشياء ليست بهذه البساطة .

العالمان المتوازيان :

إن المنجم ليس سوى قطب من قطبى البنية التى تعادل الأرض والمجتمع الذى يوجد تحت الأرض ، أى سطح الأرض وعمقها ، والنهار والليل ، والمُسَيرون والعمال ، أصحاب الميرة والجائعون . وكل الرواية يقوم على هذه العلاقة بين الفئتين الأعلى والأدنى ، وعلى ارتباط بعضهم ببعض ، لما لهذه العلاقة من بدائل :

سطح الأرض	بورجوازية	مُتْخَمون	نور	وهلم جرا . . .
تحت الأرض	بروليتاريا	جائعون	ظلام	

وهذه السلسلة من العلائق ذات تشكلات عدة ، وتظل عملية إحصائها الشاملة قائمة تفرض نفسها ، لكن النسق يبدو جد متماسك ؛ إذ يوجد تعارض مبدئي ونفعي بين البورجوازيين والعمال ؛ بين المتخمين والجائعين . وكل لفظة من ألفاظ التعارض تنجذب إلى ألفاظ المستوى نفسه عن طريق علاقة متبادلة تتم عبر الاستبدال الجملي (نسبة إلى الجملة نحوياً ــ المترجم) ، وتحدد القراءة ، التي تتم من أعلى إلى أسفل ، نواة قانون الترميز الذي تمتلكه صياغة المعنى ، كما تحدد نواة الأسطورة ، في حين تحدد القراءة الأفقية النص السردي . ونقدم مثالين لذلك : إن علاقة المتخمين بالجائعين هي العلاقة نفسها التي نجدها بين الذي يفترس وحشد المفترسين ، وهي العلاقة نفسها بين الوليمة والزنا . وإذا كان البورجوازيون يأكلون فإن العمال يجوعون ؛ وإذا كان عمال المناجم يقبلون في كل لحظة على ملذات الجِمَاع ، وأينما كانوا تقريبا ، فإن (هونوبو) يحمل معه كبته بلا أمل . ونلاحظ تواتر لوحات الأطعمة لدى (آل جريجوار) و (آل هونوبو) ، كما نلاحظ تواتر المشاهد الجنسية لدى عمال المناجم . بشكل متصاعد تنفلت إذن علاقة بين النظائر (يلاحظ كلودليفي ــ ستراوس أنه داخل عدة أساطير تتم ملاحظة عدة مظاهر للقياس بين « أكل » و « جَامع » ؛ وهذا ملمح ملحوظ داخل رواية « جيرمينال ») . أما أفقيا فهناك علاقة تجاور ، ويروج الإيحاء على امتداد كل خط من الخطوط ، وكل عنصر من العناصر يطبعه اعتلاق بالعناصر الأخرى .

إن تمفصل الرواية يبدو بهذا جد شبيه بتمفصل الأساطير التي ينظم عن طريقها الفكرالمتوحش تأويله للعالم . وفي هذا الجانب على وجه التحديد تظهر « الإيديولوجيا » ؛ فالبنية الإجتماعية بهذا تترابط عضويا داخل الكون النصي مع البنيات الطبيعية (الأنوار والظلمات/الأرضي والجوفي) ، كما تترابط مع البنيات البيولوجية ؛ والفصل بين الطبقتين على حاله كما هو الفصل بين الطبيعي والسرمدي ، وليس الاجتماعي والانتقالي ؛ إنه فصل ناتج عن الطبيعة وليس عن الثقافة ، وليس إفرازا لطابع أي عداء (تعارض) ، وإذا قدر لذلك أن يكون فإن النسق ــ على العكس من ذلك ــ سيبتلعه ويمحوه محوا نهائيا .

البنية والسرد :

إذا كانت الأسطورة « دينامية » كما يبدو من خلال العناوين الأصلية للرواية ، فإن التقابل بالتأكيد بين هذه العناوين ــ كـ « طبق الزبدة » و « الجائعون » ــ يعكس ثبات البنية . لكن عناوين أخرى تقحم دينامية التبدل : « الدار التي تتهيأ للسقوط » و « الأرض المحترقة » . وسلسلة الاستبدالات تتحول في هذا الباب إلى سلسلة من التحويل ؛ فمن العالم المتخفي يبرز فجأة الانفجار الذي يحطم المسكن ، أي دار التعدين التي كانت تصلح لإقامة أصحاب المنجم ؛ والجائعون يخرجون من جحورهم ليبيدوا عالم المتخمين ؛ ومن الكيان المطهر للعالم القديم ينبجس عالم جديد .

وهذا ما يقود إلى القول بأن مبدأ البنية السابقة التي تقوم على أساس التوازي المتماثل يعرّض به السرد ؛ فالثائرون وهم يكتسحون مقر إقامة المتخمين يحلون محل علاقة تكافؤ علاقة تعارض ، ويحاولون تحطيم نظام الكون ؛ لكن ما يلفت النظر هو أن محاولة القطيعة تتم معالجتها (من قبل الكاتب) عن طريق صيغة الأسطورة ؛ وكلها مموهة بطرق شتى ، لن أقدم منها سوى مثالين :

ــ الظل الذي يحجب الحقيقة : ينبغي أن نقوم بإحالة في هذا المجال على ثلاثة مشاهد من الرواية : مشهد إخصاء ميجرا maigrat ؛ وجريمة الجندي الصغير ؛ وخنق (سيسيل جريجوار) على يد العجوز (بونمور) . إنها ثلاثة مشاهد للأضحية والفعل السحري ، وليست مشاهد دارجة بين الناس . وفي كل حالة من هذه الحالات لا تهاجم الطبقةُ العاملةُ النظامَ الفعلي للبورجوازية ، وإنما تعتقد أنها تغير نظام الكون عن طريق طقس للتضحية يقوم به فيما تبقى محتفلون هامشيون (نساء ، أطفال ، عجزة) . وفي كل حالة الضحية كذلك كائن وسيط يمثل بطبيعته تداخل العالمين ؛ فصاحب الدكان والعسكري وسيسيل مُلتبسون ، وهم الذين وقع عليهم اختيار المحكي Récit قصد أن يكونوا ضحية للتكفير والاسترخاء في الوقت نفسه . و (بونمور) وهو يمد يده نحو (سيسيل) يقيم ارتباطا بين العالمين . وما إن تموت (سيسيل) حتى تكون الآلهة مطالبة بملء الفراغ بإقامة عدالة اجتماعية ؛ وهي الحسنة التي يطالب بها العمال بطريقة غامضة عن طريق لا شعورهم . لكن هذا كله ليس سوى حلم وسحر وتمويه يخفي الحقيقة . . فالثورة تذوب وتستحيل إلى استيهامات وقد أخفقت رحلة الكناية .

ــ عملية جعل الثورة استعارة : وتأخذ ماجريات أحداث الإضراب كل الصور المتراكمة عن طريق النص السابق :

« لقد كانوا مأخوذين كلهم ببريق الثورة الأحمر ، وبحتميته في تلك الليلة الدموية من نهاية القرن . نعم ، ذات مساء كان الشعب الذي أطلق سراحه وبلا زحام سيعدو في الطرقات ؛ كان سيتصبب من دم البورجوازيين ، وسيطوف بالرؤوس ، وسينزع الذهب من خزائن الدولة المفتوحة على مصاريعها . وستصرخ النساء ، وسيكون للرجال أفكاك الذئاب المفتوحة للنهش . نعم : ستكون الديدان نفسها ، وسيكون الرعد القاصف نفسه من ضربات الحوافر الغليظة ، والضوضاء المرعبة نفسها ، والجلد المتسخ والنفس الكريه ؛ وكلها تكتسح العالم القديم تحت اندفاعهم الفوار الهمجي . وستشتعل الحرائق ؛ ولن يترك حجر واحد من المدن في مكانه . سيعود الجميع إلى الحياة المتوحشة في الغابات بعد الاستحرام الكبير ، وبعد النهم الكثير ، حيث يحيل الفقراء النساء خامرات في ليلة واحدة ، وسيفرغون أقبية الأغنياء . لن يغفل شيء واحد ، ولا حتى فلس من الثروات أو لقب من الألقاب والمراتب التي حققها أصحابها ، في انتظار أن تنبت من جديد أرض جديدة . نعم ؛ لقد كانت هذه الأشياء تجري في الطريق كأنها قوة من قوى الطبيعة ، وكانوا هم يستقبلون ريحا عاتية في وجوههم . ودوت صرخة جد كبيرة غلبت على نشيد الثورة « لا مارسييز » :

ــ نريد خبزا ! نريد خبزا ! نريد خبزا !

(إميل زولا « جيرمينال » الباب ٥ ــ الفصل : ٥)

إن تحريك البروليتاريا هاهنا يصبح أشبه ما يكون باستباق قطيع من

الوحوش ، أو رهط من الحيوانات الكاسرة ، أو طفح سيل ، وعودة صور الرعب ، وانبثاق الثورات الفلاحية القديمة . ويوظف المؤلف داخل كل هذه الصور تصورات غير تاريخية وغير معقولة ، تكون تارة من صنف الكارثة الطبيعية (الفيضان ، الزلزال ، الحريق) ، وتارة أخرى من صنف الغريزة (الغضب ، العنف ، رغبة الاغتصاب ، النار والدم) . وينتج عن ذلك أيضا فى هذا المضمار تحويل للعنف السحرى ، لكنه من صنع المؤلف : تطبيع الأفعال البشرية يتم كما لو كانت جزءا لا يتجزأ من الحتمية الفيزيائية . إن المشار إليه تاريخيا واجتماعيا يفيض ويغلفه الموصى به البيولوجى والطبيعى ، ولا يستقيم المحكى للتاريخ لكى يحصر المأساوى الاجتماعى داخل مجموعة الكوارث التى تصيب نظام العالم دوريا ؛ وهى الكوارث المؤسسة لهذا النظام .

المدلول الإيديولوجى :

على القارىء إذن أن يشرع فى تفكيك التفكيك وقراءة القراءة . إن قراءة المؤلف للحدث هى تمويه مؤسطر ؛ لكن هذه القراءة تحيل مباشرة على الإيديولوجية التى تدعمها وتشير إليها . والبنية الخرافية بنية أكثر عمقا من البنية السطحية للأحداث المروية ؛ غير أن البنية الإيديولوجية بدورها أكثر عمقا من بنية الأسطورة (أو الأساطير) ، وينبغى البحث ــ على مستوى هذه البنية ــ عن الجملة الصغرى للمحكى . ووفقا لما يذهب إليه « هيلمسليف » Hjelmeslev فإن علم الإشارات الذى يدرس التأشير La dènotation يتحمل فى المرتبة الثانية علم السيميائيات الذى يدرس الإيحاء La connotation .

لقد وقفنا على سيرورة التطبيع والتثبيت داخل ما هو سرمدى على جميع مستويات التحليل . وهذه السيرورة هى أيضا سيرورة قلب وأمْثَلة idealisation . وقد كتب (ماركس) فى « الإيديولوجية الألمانية » يقول : « إن القدرة الاجتماعية تبدو كما لو كانت غريبة وخاصة ومستقلة عن الإرادة والتطور البشرى » ؛ فالتاريخ يتبخر ويترك مكانه للطبيعة . وكتب (رولان بارت) ، وهو يعنى إحدى أفكار (ماركس) : « إن وضع البورجوازية وضع خاص وتاريخى ؛ فالإنسان الذى تمثله سيكون كونيا وخالدا » (ميثولوجيات) . وتنطبق هذه الملحوظة بشكل دقيق على (جيرمينال) ، التى تعكس الإيديولوجية البورجوازية فى نهاية القرن التاسع عشر ، بوصفها رواية تقترن فيها المعرفة التاريخية وأسطرة التاريخ الاجتماعى ، وتخلط بين الوضوح والضعف فى امتلاك نظرة معقولة حول التطور الاجتماعى . إن (زولا) وهو يرسم مجتمع الناس فى المنجم بوصفه مجتمعا متوحشاً وعالما من عوالم الطبيعة وليس عالم الثقافة والتاريخ ، يُعِين ــ (زولا) ــ على إدراك ما يسميه (لويس آلتوسير) فى إحدى كتاباته : « خطاب الرغبة الصامت لدى البورجوازية » . لكن (زولا) ــ ودون أن يعلم ذلك ــ يطبق أيضا مبدأ (ماركس) المعلن فى كتابه « نقد الفلسفة الهيجلية للقانون » ، والقائل : « ينبغى أن نشخص كل محيط من المجتمع الألمانى بوصفه جزءا يثير الخجل داخل هذا المجتمع ؛ إذ ينبغى أن نجعل هذه الشروط المتحجرة تتحرك ، ونحن نصدح بأغنيتها المفضلة . يجب أن نُعَلِّم الشعب الجانب المخيف من ذاته لكى نمنحه الشجاعة » . وهذا هو ما يفسره غموض ما يُلقّنه هذا العمل الأدبى ، واستيداع المعنى الذى احتفظ به أبعد ما يمكن أن يكون عن البنيات الاجتماعية التى فكر فيها المؤلف وتخيلها .

الثورة واليوطوبيا
من « جيرمينال » إلى « الشغل »

إذا كانت لدى (بلزاك) شخصيات (روائية) تعود إلى الظهور فى أعماله ، فإنه يمكن الحديث ــ بالنسبة لأعمال (زولا) ــ عن موضوعات Thèmes تعود إلى الظهور ، كما يمكن الحديث عن أوضاع مع شخصيات تتكرر بدورها ، وهى الشخصيات التى إذا لم تكن تسمى باسم واحد فى كل مرة ، ولاتكون الشخص نفسه من حيث الحالة المدنية ، فإنها تتشابه على أية حال تشابها قويا . ويبدو رصد هذا التكرار سهلا نسبيا ، وقد يصب فى دراسة معمقة لعلائق التناص (تداخل النصوص) Intertextualite الذى يربط بين كل هذه الروايات العشرين من حلقة ــ Les Rougon Macquart ، ثم يربط بعد ذلك بين مجموع روايات (إميل زولا) . وقد بين (جان بورى) Jean Pourie فى كتابه عن « (زولا) والأساطير » أن هناك نماذج تتسطر وتخترق ما يرسمه كل عمل على حدة كما لو أننا ــ منذ الروايات التى كتبها (زولا) فى شبابه إلى حدود (الأناجيل الأربعة) ــ لانسمع سوى الخطاب نفسه الذى ينضب ، وفيه تتراكم ثوابت بعض الأوضاع الجوهرية .

إنّ نهاية رواية « ثروة روجون » تحيل على نهاية رواية « الانحدار » ؛ و « النقود » هى تتمة لـ « حصة الكلاب » ؛ و « سعادة السيدات » تدخل فى تطابق موضوعى مع « بطن باريس » ؛ و « الحلم » فى جانب من جوانبها قياسية بالنسبة لرواية « خطيئة القديس موريه » ؛ و (باريس) تصنع للحياة البرلمانية الجمهورية ما كان قد صنعه صاحب السمو (أوجين روجون) بالنسبة للإمبراطورية ؛ و(الإخصاب) هى إجابة عن (بوتبوى) وعن (لذة العيش) أيضا ، وأتجاوز ما تبقى .

لكن الحالة التى تأخذ كثيراً بالألباب هى انبعاث موضوعات رواية (جيرمينال) من خلال رواية (الشغل) . إننا نعرف أن (جيرمينال) ذاتها لم تكن سوى أول حلقة داخل سلسلة نعثر على امتدادها فى (الوحش البشرى) و (الاندحار) بالنسبة لبعض موضوعاتها . وقد أضاف (زولا) بعد سنة ١٨٧١ للائحة الموضوعات الروائية التى كان قد اقترحها على ناشره ، ومن بينها كانت توجد رواية حول عالم العمال هى تلك التى ستصير (الخمارة المريبة) L'arrommoire ــ أضاف الرواية الثانية التى تناولت حياة العمال ، والجانب السياسى منها بصفة خاصة ، زيادة على أنها كانت تتوخى تحريك « عامل تمرد الكومونة » . ومخطط (جيرمينال) فى صورته الأولى سينحرف فى الواقع نحو موضوع آخر ؛ فإيتيان لانتيى سيصبح مناضل الصراعات النقابية والسياسية فى المكان ذاته ، وليس عامل المتاريس الباريسى فى مايو ١٨٧١ ، ولكنه فى الوقت نفسه كان عليه أن يصبح بطل الرواية القضائية ، حيث كان العنف القاتل والعنف الثورى ملتبسين فى ذهن (زولا) . وسنرى (إيتيان) فى الواقع يختفى بعد صفحات قليلة من بداية مخطط (الوحش البشرى) التى هى رواية (الجنون المبيَّت) ،

ويترك مكانه لبديل تخيله (زولا) بسرعة ، بدافع من السبب ـ القضية ، وهو البديل ـ الابن الثالث لجيرفيز ماكار Gervaise Macquart (الذى سيتخذ اسماً له « جاك ») . ولن ينسى الكاتب شخصية المتمرد برغم ذلك ؛ لأننا سنجدها باسم آخر فى الفصل الأخير من (الانحدار) .

تماثلات :

إذا كانت كل من رواية (الوحش البشرى) و (الانحدار) غصنين قد نبتا فى الفرع نفسه الذى زرعت فيه (جيرمينال) ، فإن مظاهر هذا الاشتقاق لايمكن أن يتم الوقوف عليها إلا بوصفها مظاهر ... بعضها عن بعض ، وباعتماد دراسة نحوية وعبر تاريخية . ورواية (الشغل) هى شىء آخر غير الذى نحن بصدده . ويمكن تقريبا أن نتحدث عن تماثل البنيات ، أوعن قياسات ظاهرة فى أغلب الأحيان ، لمجرد مقارنة النصوص وحسب .

إن العملين معا يشخصان إلى حد ما المجتمع الصناعى وما يطبعه من مواصفات : مناجم الفحم فى (جيرمينال) ، والصناعة الثقيلة فى (الشغل) . ونحن نعرف أن سير أحداث هذه الرواية ـ الثانية من رباعية (الأناجيل الأربعة) ، وقد نشرت سنة ١٩٠١ ـ تقيم تقابلا رمزيا بين مشروعين هما مشروع (بواسجولان) الذى يديره المهندس (دولافو) ، والذى يصنع المدافع والقذائف وأسلحة الموت بواسطة وسائل الصناعة الثقيلة التقليدية ، ثم مشروع (آل جوردان) ـ دار الحضانة ـ الذى يديره المهندس (لوك فرمون) ، والذى يبدل الأفران الكهربائية بمصاهر الحديد الكبرى ، وكانت الأولى قد توصل إليها اكتشاف التقنية العصرية ثم ستصنع سبائك سكة الحديد والقناطر وصقالات الصلب والآلات أى « أعمال الحياة » ، واسم « الحالق » يمتلك أكثر من ملمح دلالى مشترك مع الاسم الذى يشير إلى بئر منجم جيرمينال (لوفورو) .

وتشتمل الرواية على ثلاث طبقات متزامنة : طبقة ملاك الأرض وأدوات العمل ومساعديهم الأقربين ، أى مُدَرَاء بئر المنجم أو المصنع ثم المهندسين ؛ وهناك طبقة العمال اليدويين ؛ وطبقة وسيطة من التجار والموظفين والعسكر والرهبان . وكل طبقة من هذه الطبقات تتقمص شخصيات ترمز إلى ألوان من السلوك واللغات النمطية ؛ وهى الشخصيات التى يمكن معاينتها فى مشاهد وأوضاع مميزة ، كالعشاء بالنسبة للبورجوازيين مثلا . إن العشاء لدى (بواسجولان) فى بداية رواية (الشغل) يشبه عشاء (آل هونوبو) فى رواية (جيرمينال) ؛ وتناظرات الشخصيات كثيرة ولافتة للانتباه ؛ فجوزين فى رواية (الشغل) هى شبيهة (كاترين) الضعيفة النحيلة المصابة باليرقان فى رواية (جيرمينال) ؛ و (جوزين) هذه التى تعيش علاقة غير شرعية مع العامل (راجو) Ragu يضربها عشيقها ويسيىء معاملتها ، كما فعل (شافال) مع (كاترين) ؛ و (راجو) ذاته الذى يمثل نمط العامل السكير ، ويقبل على الشجار والعنف ، ويخون رفاقه بسرعة وسهولة ، يجسده (شاجال) فى جانب من جوانبه . ويكتمل المثلث كما فى (جيرمينال) بـ (لوك فيرمون) الذى سيلعب دور حامى المرأة الغامض ، ودور الفاتن والمنقذ ، وستصير (جوزين) خليلته وملهمته ، كما كان بالإمكان أن تصير (كاترين) لو أنها لم تلفظ أنفاسها فى جوف المنجم الذى غمرته المياه بعد أن وهبت نفسها لـ (لانتيى) Lantier . وهذه التقابلات لا تنطبق بهذا الشكل من شخصية إلى أخرى ، بل من فئة إلى فئة سواها . ولنُشِرْ إلى أن الزوجين الخائنين والمتسامحين اللذين يمثلهما فى (جيرمينال) كل من (هونوبو) مدير المنجم وزوجته ، يظهران مرة ثانية فى رواية (الشغل) بقسمات الزوجين (دولافو) ؛ وهما أيضا متسلطان وخائنان . ولن أتمكن من متابعة إحصاء كل هذه التماثلات ؛ لأن الشخصيات كثيرة فى الروايتين ، لكن تبقى بعض مستويات الظهور المتشابهة ، التى ينبغى الإشارة إليها . فالفوضوى (لانج) يذكر بالضابط (سوفارين) ، والأب (لونو) Lunot يذكر بالعجوز (بومور) فى (جيرمينال) ؛ فهو أيضا لا يجد مخرجا من داء المفاصل ، ويحيا بدون موارد ، ويرعاه أولاده ؛ وهو مثال ــ آخر الأمر ــ لمن يجب اجترار ذكرياته وإقرار التاريخ ــ تاريخ المصنع ــ حيث كان يشتغل قبل أن يصبح عاملا عجوزا (متقاعدا) .

إن الطرق السردية الفنية والوصفية تتكرر أيضا ؛ فالروايتان تبتدئان مثلا بقدوم الشخصية المحورية (من مكان قصى) إلى مكان الأحداث نفسه : رجل يأتى من بعيد (إيتيان) قادما من مدينة (ليل) ؛ و (لوك فيرمون) يأتى من (باريس) ــ وهو رجل يأتى ساعياً على قدميه ، ثم إنه يقتحم ببطء بيئة غريبة عنه ومفزعة له ؛ وهى البيئة التى تظهر فورا مثقلة بالشقاء واللاإنسانية ؛ فمن جهة هناك نيران الجمر التى تلمح فى ليل أنقاض (مونتسو) Montsou ؛ ومن جهة ثانية هناك « الركام الداكن من البنايات والمخازن » ــ كما فى رواية (الهاوية) L'abime ــ مصحوبا بـ « الغبار والأبخرة التى تتصاعد منه بدون توقف ، والتى كانت تغرقه فى بحر من العرق المنصبب نتيجة انهماكه فى العمل » . وفى مكان قريب آخر من هذا يحمل موكب المضربين المهزومين علامات عمال (مونتسو) نفسها : الصمت والخنوع والمرارة والأمل المكتوم بأخذ الثأر :

> « لقد تمكن أرباب العمل والسلطة البورجوازية من أن يكونوا على صواب ، لكن العبيد الموجهين بالسياط ظلوا يتهددون فى صمتهم المهادن الذى كانت تسمم هواءه مرارة رهيبة ، وكنا نحس فيه كل رعب الثارات والمجازر الكبرى التى يمكن أن تحدث » .
>
> (الأعمال الكاملة ــ دائرة الكتاب الثمين ـ المجلد الثامن ــ ص ٥٥٠ ــ باريس)

سأتم هذا الإحصاء السريع غير المكتمل بالإشارة إلى وجود تطابقات بين الرموز ولن أذكر سوى اثنين منها ، هما : رجم البطل والاغتصاب ــ القداسى . فعندما ظهر (لانتيى) مرة أخرى فى (مونتسو) بعد إخفاق الإضراب الذى تزعمه ، ألقيت عليه الحجارة ؛ (ولوك فيرمون) بعد أن كان قد ربح القضية التى حاول أن يتهمه فيها تاجر من (بوشير) Beauchair ، تهاجمه أيضا مجموعة من الرعاع لا تدرك لما تقوم به معنى ، فترجمه . والشخصيتان ليستا فى هذه اللحظة من الرواية على وجه التحديد سوى متغيرين لصورة واحدة ، هى صورة المخلص الذى لم يفهمه أحد من أولئك الذين ضحى من أجلهم أنفسهم :

> « ماذا فعل إذن منذ أربع سنوات حتى تنهال عليه كل هذه الأحقاد إلى حد مطاردته بهذا الشكل هو يصرخ

من شدة الألم ؟ لقد جعل من نفسه كـاهن الغد ، وكـاهن مجتمع متكـافـل تسـوده الأخـوة (يسـوده الإخاء) ، وقد أعاد تنظيم هـذا المجتمع بـالعمل النبيل الذى يضبط الثراء . . . وكان هذا يكفى . كانت المدينة كلها تعده شريرا ، وكان يحس بها خلف تلك العصابة التى كانت تنبح فى أعقابه ، لكن يالها من مرارة ، وأى عذاب فى تلك المغامرة المشتركة التى كان ينبغى أن يقاسى محنتها تحت ضربـات أولئك الذين كان يرغب فى افتدائهم ! »

(المرجع السابق نفسه ص : ٧٢١)

أما فيما يتعلق باغتصاب العامل (راكو) للحسناء مدام (دولافو) ، فإنه يبـدو لى مماثـلا لخصاء (ميكـرا) ، ولقتل (جـريجوار) للجنـدى الصغير وخنقه (سيسيل) ؛ فهذه جميعا قرابين رمزية ، وأفعال حمقى ومعـزولين ، أو أفعـال مهمشين يقلدون ويفسـدون العنف الثورى الخالص ، ويحلون الثأر أو التعويض الفردى محل الصراع الجمعى ، والفعل المموه محل الحركة المراسيَّة .

كيف يمكن تفسير وجوه التكرار هذه التى تتمثل ــ كما نرى ــ على صعيد كل مستويات الرواية ؟ يمكن أن نقدم لذلك عدة فرضيات ، أكثرها بساطة سيكون نسبة هـذا التكرار ــ هبـوط إلى القدرة عـلى الابتكار ، وإعادة استعمال النماذج والعناصر السردية التى سبق أن تم بيان فائدتها . وهناك فرضية أخرى يقول بها (جان بورى) معتمدا على التحليل النفسى ، حيث يقرر أن (الأناجيل الأربعة) تردُّ على رواية (Les Rougon Macquart) كما ترد رواية (يات) « الخلاص » على رواية (يات) « الغثيان » ؛ وتتبع أسطورة خلاص البشر والتمرد لأساطير الدمار والموت والدم ؛ و (جوزين) التى تم إنقاذها تحل محل (كاترين) التى جردت وضاعت . وقد كتب (جان بورى) قائلا :

« فى رواية (الشغل) ينقذ (لوك) الأم المهانة ، ويحل محـل الأب ، ثم ينتصب مخلصا . إن الإنجيليـين كمنقـذين لـلأم ومنقـذين من قبلهـا ــ ولا عجب فى ذلك ــ يقيمون قداس التفاهم والعدالة والتوازن الذى للعالم الجديد الذى ينتظم حول البطل » .

(جـان بـورى ــ « زولا والأسـاطير » سوى ٧١ ص ١٩٠ ــ باريس)

غير أنه فى نهاية الأمر لا غرابة فى أن يبدو طبيعيا بعد مضى خمس عشرة سنة على (جيرمينال) أن يحاول (زولا) ــ وكان خلال هذه الفترة قد عايش تجربة « النمال » Les Fourmies ، واحتفالات أول مايو ، وتشكل الحركة النقابية ، ودخول الاشتراكيين إلى البرلمان ، وانتصارات (جان جوريس) ومؤامرات الفوضويين ، والمصادقة على قوانين أثيمة ، وقضية (دريفوس) ــ أن يحاول مرة أخرى أن يؤكد ــ بعد الإطاحة بالأغلبية ثم مد الحركة العمالية ــ أن يؤكد معنى الصـراعات الاجتماعية وتطورها ، وأن يسبر مستقبـل المجتمع الفرنسى ، ورواية (الشغل) بهذا المعنى هى الملف الثانى للبحث نفسه ، والانعكاس الثانى للفضول نفسه وللهمِّ نفسه .

الوجه الثانى لرواية « جيرمينال »

إن الاختـلافات بـين العملين ليست سـوى جـانب ضئيـل من الاختلافات التى تثير الاهتمام والتى تبـدو ملازمـة لتطور الـروائى (زولا) ؛ فرواية (الشغل) تعيد دراسة الحالة العمالية حيث توقفت (جيرمينال) ؛ أى عند نهاية الإضراب المخفق ، وفيه كان « العامل قد أرغمه الجوع الذى يقصف ، فكان ملزما بأن يعود إلى الزمام » . ومع ذلك فإن انفراط عقد المنظور والنبرة يصير صارخا بعد صفحات قليلة لا تتعدى المائة .

من المؤكد ـ وقد حـاولت أن أبين ذلـك فيما سبق ـ أن مـا تلقنه (جيرمينال) ملتبس ؛ فالمضمون التاريخى والاجتماعى يتغلب عليه التصوير البيولوجى والكونى ، حيث يلجأ (زولا) إلى مماثلة أزمات المجتمع المعاصر بالكوارث الطبيعية التى تلحق أضرارا بنظام الكون حينا بعد حين ، دون أن تغير البنيات العميقة . وتبقى الإشارة إلى أنه يتم التشديد على عداء الطبقات داخل هذه الرواية ، وتتم الإشـارة بوضوح إلى أن الاقتصاد الرأسمـالى هو سبب بؤس العمـال ، وأن العمال يعون وضعهم الاقتصادى والسياسى وإمكانات صراعهم من خلال ممارستهم لعملهم ذاته . فالصراع من أجل الخبز يصير صراعا من أجل الاشتراكية ، حتى وإن كانت أفكار (لانتيى) ـ وانطلاقا من ذلك أفكار (زولا) ـ تظل ملتبسة بشكل غريب حول هذا الموضوع . وقوات النظام تظل تبدو فى صورتها القمعية بشكل جوهرى من خلال وظيفة رجال الـدرك والجيش والقائـد ، أى الوالى . وفى ظلهـا تجد البروليتاريا قوتها كما تجدها فى طريقة تنظيم هذه القوات . وحتى إذا سلمنا بأنه فى شخصية (لانتيى) تتداخل إلى حد ما شخصية العامل والقائد ، ثم شخصية العامل اليدوى والمناضل ، الذى يفكر بعمق ، فإننا نلاحظ أن (زولا) قد أدرك ضرورة الترابط بين التأطير المراسى للطبقة العاملة والبحث النظرى حول البنيات وتاريخ المجتمع . إن الثورة تخفق ، لكن الإنجيل الذى تبشر به الصفحة الأخيرة من العمل الأدبى هو نفسه الذى كانت تبشر به العناوين الأصلية للرواية ، كـ « الصدع » ، و « الدار المهترئة » ، و « القصر المتصدع » ، و « النار الكامنة » ؛ وهـو إنجيل يؤكـد الطابـع الجوهـرى الذى لامفـر منه للتناقض بين العمل ورأس المال ، ودوام « تصدع » أو تمزق يخترق المجتمع المعاصـر ، ويجعل منه طبقتين متعـارضتـين ، إلى جـانب مواجهات عنيفة بين الحين والآخر ، ليس فى إمكـان أحد أن يتنبأ بتوقفها .

وعلى العكس من ذلك فإن رواية (الشغل) تقوم ــ بعـد خمس عشـرة سنة ـ عـلى الفرضيـة المقلوبـة : الإضـراب الـذى ينتهى فى الصفحات الأولى من الرواية ـ بعيدا عن تـطور إضرابـات أخرى ـ سيكون هو آخر إضراب فى القصة ، نتيجة معجزة التقاء الرأسمالى والموهبة والعمل :

« لقد خطط (لوك) لحلمه خطوطه الكبـرى ، ولكل ما اختمر فيه من قراءتـه الحديثـة العهد لـ (فـوريـيه) Fourrier ، وهو جمع بين الرأسمال والعمل والموهبة : سيحضر (جوردان) المال اللازم ، وسيوفر (بـونير)

ورفاقه الدعم البدنى ، فى حين يكون هو العقل الذى يتدبر ويوجه »

(الأعمال الكاملة - م . م - ص : ٦٧٠)

إن المشروع سينجح بعد أدوار وتحولات عدة ؛ فالعامل (بونر) احتفظ بتمسكه بالجماعية collectivisme ؛ و(لوك) هو المهندس الذى سيتوصل إلى إنشاء شركة متآلفة بعد التخريب الذى حدث صُدفة ولحق بمصانع (الحالق) بوصفها رمزاً للرأسمالية القديمة ، ورمزاً للعمل المأجور القديم بدوره ؛ وسيسود التآلف أيضا بين الفلاحين من أبناء الشعب وأولئك الذين ينتمون إلى المجتمع الصناعى ؛ وقد أشرك الملاك الفلاحين الصغار فى أراضيهم وهم يستسلمون لقدرة (لوك) على الإقناع :

« لقد كانوا يحصلون على ما هم فى حاجة إليه من الآلات والأدوات من (لاكريشورى) مقابل الخبز والخمر والخضراوات التى يقدمونها . وكان مصدر قوتهم بالتحديد فى كونهم غير متنافرين ؛ وقد اجتمعوا على كلمة واحدة لاتقبل الشقاق بين القرية والمصنع . وكان هذا هو إصلاح ذات البين المرتقب ، الذى ظل محالا لأمدٍ طويل لدى الفلاح والعامل : الأول الذى يمنح الإنسان القمح المغذى ، والثانى الذى يمنحه الحديد لكى تزرع الأرض وينبت القمح . »

(المرجع السابق نفسه - ص ٧٩٤)

وكان ضعاف سكان المدينة يتمولون فى متاجر المصنع ، وكان التجار وحدهم هم الذين يصنعون الحلوى ، لكن هذا كان عادلا . و «هذا ما كان يمثل موت التجارة ، على نحو ما يتضح من خلال ما مضى إلى الآن ؛ أى أن الوسيط بين المنتج والمستهلك كان يزيد فى الأسعار ، ويعيش كالطفيلى على حساب حاجات الآخرين» . (نفسه - ص ٧٩٧) .

وإذا كانت (جيرمينال) بمثابة إنجيل للمواجهة ، فإن رواية (الشغل) هى إذن إنجيل إصلاح ذات البين . ففى نهاية الرواية نجد حفلات عدّة بالمصنع وبمقر حاكم المدينة وفى القرى المجاورة ، تسجل مختلف مراحل عودة السلم الكونى ، والصراع الطبقى ليس سوى ذكرى أليمة ، إذ إن هذا الصراع قد حل محله ذلك «الاحتفال» الضخم لشعب جالس حول مائدة الطعام بأكمله ، كأسرة واحدة ونحيدة يعم بينها الوئام » . ولانقلاب هذا المنظور نتائج مباشرة على البنية السردية ودناميتها بالنسبة للرواية ، إذ إن المواجهة بين التقابلات الإيديولوجية مواجهة شكلية ووظيفية . ومن ثم فإن الشكل أو البنية ليست محايدة . وتتمثل وجهة النظر حول المجتمع فى حالة توافق مباشر ، لا على مستوى جوهر الرواية فحسب ، بل أيضا على مستوى البنية الشكلية . وخلافا لرواية (جيرمينال) تنتمى شخصيات رواية (الشغل) الرئيسية إلى البورجوازية ، فى حين أن البروليتاريين لا يمتلكون أى مبادرة روائية . وبذلك انقلبت العلاقات بين الشخصيات والفعل الدرامى من رواية إلى أخرى . ويضاف إلى هذا حدث آخر ، هو أن رواية كان ضمير المتكلم فيها فاعلا نشطا - من خلال شخصية (لانتيى) - هو الطبقة العاملة وهى تقود معركة ضد أرباب العمل ، تحل محلها رواية بضمير المتكلم ، تخوّل فيها الوظيفة الرئيسية - أى المبادرة وقيادة الأحداث - لممثل أرباب العمل الذى يقود معركة لصالح الطبقة العاملة ، لكنه يفعل ذلك بمعزل عنها ، وعلى الرغم منها كذلك . ولغة البطل فى هذه الرواية نفسها تلتبس بلغة الروائى ، ولم يكن هذا قائما فى (جيرمينال) ؛ لأن الذات الفاعلة للقول تلحق بذات القول . وهذه النتائج نفسها نتوصل إليها على مستوى الزمنية La temporalite والمنطق الروائيين ؛ فالزمن الروائى فى (جيرمينال) هو فى الوقت نفسه زمن ضيق ، محصور فى فترة وجيزة يتحقق إيقاعها عن طريق تعاقب الفصول ، وتعاقب التقلبات المنتظمة . ويمثل خط المنحنى فيها تصاعد توتر درامى متدرج ، لكنه متأثر بأوقات عنيفة ، تصل فى احتدامها إلى نقطة قصوى هى القمع الدموى للإضراب . وتجرى المتوالية داخل (جيرمينال) - برغم الجدل الظاهر بين الكتب الثلاثة : « الوصف المظلم لما كانت الأمور عليه» ؛ و«انهيار المجتمع الذى يلفظ أنفاسه » ؛ و « التنظيم الجديد للعمل » - عن طريق تعفن بطىء للبنيات العتيقة ، وإقامة مصاحبة لأشكال جديدة للمجتمع على امتداد زمن ينبسط داخل زمن لا واقعى ، لا زمن له ، ولا تاريخى . وعلى مستوى العمق يتم هذا عن طريق لعبة توالى الأجيال الواحد تلو الآخر ، فى حين يتجه كل من (لوك) و (جورردان) دون مقاومة نحو سنتهم المائة أكثر رخاء وجدارة دائما .

وكل هذا لايستوى - فضلا عن كل ما يتبقى - دون صدمة بالمقابل على مستوى المضمون ؛ فالصلات بين الشخص والزمن داخل رواية ما هى فى الوقت نفسه نتيجة وعلة ، وهى تسهم مباشرة فى إنتاج الأسطورة الاجتماعية . فطول عمر (لوك) - بانى المدينة الفاضلة الجديدة ومباركها - يدفع إلى تذكر طول عمر المستبدين الذين يعمرون طويلا ولا يتوقفون عن الحياة فى أيامنا الحالية ، وهنا وهناك يبدو (زولا) غير واضح فيما يتصل بالمؤسسات السياسية فى « المدينة الفاضلة » التى شيدها (لوك) . ولانُحمل النص مالا يطيقه من المعنى عندما نلاحظ أن كل السلطات تسلم له بأنه سيسهم إلى نهاية أيامه فى المحافظة على مصائر شعبه بصفته سلطانا ، أو - بعبارة أخرى - بصفته أبا إنْ لم يكن إلها . ومنذ اللحظة الأولى التى يتخلص فيها من مبادىء رسالته يبدو كأنه المسيح الجديدُ للبشرية وقد تلقى على صفحة وجهه بصاق العامة لحظة محاكمته ، وجرى دمه كما جرى دم المسيح من أجل خلاص الإنسانية . وسيعيش منذئذ محاطا بنساء قديسات كاللوائى رافقن المسيح فى آلامه : المسيح الذى يصبح مخلصا لبنى الإنسان بعد أن ذاق العذاب على أيديهم ولأجلهم ؛ المسيح الذى يمتلك قدرة على العطاء ، ويصدر كل شىء عن علمه وسماحته وكلامه وقدرته على الإقناع وعبقريته فى الترتيب والتأليف :

« لقد كان هو منشىء الكون ومبدعه ؛ وهو الأب ، وكل الأمة سعيدة به ، وكل من دعاهم إلى هذه المآدب سعداء ، حيث يحتفل مع العمال وخصوصة الصيف . كانوا شعبه وأصدقاءه وأهله وعائلته التى تكبر يوماً بعد يوم ، وتزداد يوماً بعد يوم إخاء ورخاء . كان يقبل الشكوى ورغبة من يرجوه فى استجابة يطبعها الود السخى الذى يكنه لمدينته ؛ وكان يصاعد نحو السماء عند المساء فى الهواء

مرتفعاً ، وينتقل من خوان إلى آخر . لقد وقف الجميع ورفعوا كؤوسهم يشربون نخب صحة (لوك) و(جوزين) ، الزوجين الشهمين البطلين ، وعمال المصنع . هى التى استغفرت وعادت إلى السبيل السوى ومجدها الله أمًّا وزوجة ؛ وهو الذى جاء خلاص البشر على يده ، والذى أنقذ البؤساء من العمال المأجورين من الفساد والعذاب عندما أنقذها » .

(المرجع نفسه ـ ص ٩٨٢)

أوهام خادعة :

إن المجتمع المتخيل فى هذا المجال هو بالتأكيد عالم طوباوى ، لكنها طوباوية مستبد تبدو فى نهاية المطاف إيديولوجية جد قريبة من تلك الثورة الوطنية التى استلهمتها مؤسسات الدولة الفرنسية بين سنتى ١٩٤٠ ـ ٤٤ وكانت تتلون بشعار « العمل ، العائلة ، الوطن » . ويوطوبيا رواية (الشغل) ليست بعيدة عن يوطوبيا رواية (الرأس الذهبى) بدورها فى تقديرى ، أو عن يوطوبيا (المدينة) ، تلك الدراما الكلودية ـ نسبة إلى بول كلوديل P. Claudel ـ التى تعيد تشييد مدينة فاضلة على أسس إعطاء السلطة المطلقة لرجال الدين بعد انهيار المجتمع القديم ؛ فقد حلت أسطورة الإخاء والرخاء محل صورة « القيامة » التى ترجمت بها رواية (جيرمينال) بؤس الطبقة الكادحة وثورتها . وتغامر هذه الأسطورة إلى حد أنها تلامس حدود تيار فكر اجتماعى وسياسى لم نتعود أن نربط بينه وبين (زولا) . وسيكون البحث حول هذه المسألة جد خصب لمعرفة البنيات الإيديولوجية لفرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر ، ولفهم بعض اللغات السياسية بين (سنتى ١٩٣٠ و ١٩٤٥) ، وربما معرفة هذه اللغات منذ عام ١٩٧٥ .

وهناك أوهام خادعة أخرى اعترضت سبيل مؤلف رواية (الشغل) . إن شخصية (جوردان) تؤمن بالكهرباء كما لو كانت سحراً جديداً ، دون أن تطرح على نفسها ولو مرة واحدة القضايا الاقتصادية والسياسية التى يثيرها التقدم التقنى . وإذا كان (التمرد) و(الثورة) قد قورنا فى رواية « جيرمينال » بكوارث عابرة ، وكان الرجوع المنتظم إليها يظل حتمياً ، شأنه فى ذلك شأن الفيضانات والزلازل ، فإن رواية (الشغل) تقترح أسطورة مخالفة ومكملة ؛ فحالات التقدم المستمرة للعلم والتقنية ستمنح المصلحين التحكم المزدوج فى القوى الطبيعية والقوات الاجتماعية . ويشهد (بونّير) عن الردة :

« إنها الحقيقة : لقد توصلوا إلى جعلى أهتدى . لقد كنت أؤمن بضرورة ثورة مفاجئة ، وأؤمن بدعم قد يمنحنا السلطة بامتلاك الأرض وكل أدوات العمل . لكن كيف يمكن مقاومة قوة التجربة ؟ منذ عدة سنوات أصبحت أرى الانتصار الأكيد للعدالة الاجتماعية ، وانتصار تلك السعادة الأخوية التى كان حلمها يلاحقنى » .

(نفسه ـ ص ٩١٨)

ويقدم لنا هذا الملف التمهيدى للرواية مصادر هذه الأوهام الخادعة ؛ فمن جهة هناك منظرو الفوضوية أمثال (كروبوتكين) و(جراث) ؛ ومن جهة ثانية هناك (فورييه Fourrier) . ولقد عدّل (زولا) هؤلاء بآخرهم ، كما أنه أخفى موضوعه thème ، أى الثورة العنيفة وتوزيع الثروات اللذين يؤثرهما الفوضويون ، وأحل محلهما فكرة (فورييه) القائلة بالجمع بين العمل ورأس المال والموهبة جمعاً إرادياً ، ثم أضاف إليها حلم بناء تجديدى لجماعة تدين بالائتلاف والتعاضد ؛ وهى التى يكفى مثلُها الوحيد لإزالة العالم القديم شيئاً فشيئاً . ويتحفظ (زولا) فى إعطاء التفصيلات الدقيقة حول ما يذهب إليه من وراء هذا التجميع ؛ فهو يلزم الصمت إزاء التنظيم الاقتصادى لمصنع (لاكريشورى) ، وإزاء نظام الملكية الذى يعمل بمؤداه ، وإزاء الطريقة التى ستوزع بها رءوس الأموال والأجور والأرباح . وتظل الرغبة الحميدة فى إصلاح ما لا يمكن إصلاحه هى وحدها القائمة ، أى الاحتفاظ بالملكية الخاصة لأدوات الإنتاج والقمع واستغلال الإنسان للإنسان .

ونجد صعوبة فى تصور كيفية جعل الأراضى ملكية مشتركة ـ الأمر الذى يتضمن تغييراً للقانون المنظم للملكية ـ على نحو ما اعتزم الملاك أنفسهم أن يصنعوا ، دون أن يكون لهذا معنى خارج نطاقهم ، كما نجد صعوبة فى تصور كيف يمكن أن تنتج هذه الملكية من موقف مماثل لذلك الذى يتحكم فى علائق رأس المال والعمل ، أو بعبارة أخرى فى علائق أصحاب وسائل الإنتاج والمأجورين .

إن «اشتراكية» (زولا) فى الحقيقة تتحدد من جهة بـ «اهتمام» العمال بأرباح المشروع ، وبتكوين تعاونيات للإنتاج الفلاحى بعد ذلك ، ثم باستبدال تجارة التوزيع الكبيرة بالتجارة الصغيرة ، وتكون هى ذاتها تابعة للمشروع الصناعى . ويبدو (زولا) كأنه يجهل أن خلق مجموعة تجارية كبرى ، على نحو ما تجسد ذلك روايته ، يقوم على أساس تنظيم رأسمالى ، ويهدف لا إلى «بحبوحة» الكل ، بل إلى مضاعفة الأرباح لدى بعض الناس . وقد احتفظ (زولا) فوق ذلك بعدم ثقة الفوضويين فى التنظيمات السياسية والدولة والجماعية ، فما يقوم به (لوك) من إصلاح إنما يقوم به بمعزل عن النقابات كلية ، وبمعزل عن الأحزاب ورجال السياسة . ويقتبس (زولا) ـ على العكس ـ عن (فورييه) رؤية مجتمع منظم بإحكام تحت إمرة رب فوق الجميع . ونلحظ فى رواية (الشغل) ـ تبعاً لذلك ـ التنبؤ يقترن بسهولة بالتصوير الإنجيلى وبتلفيق اجتماعى وسياسى موروث عن أوهام (فورييه) . ويمثل هذا انزلاقاً إيديولوجيا لا مثيل له بالنسبة لرواية (جيرمينال) ، وبالنسبة للتيارات الاشتراكية الراسخة لسنة ١٩٠٠ ، وهى التى كان (زولا) يعتقد أنه يدين بها عن إيمان صادق ؛ فقد قال لجان جوريس Jean Jaurès عندما قدم لزيارته وهو فى منفاه بلندن : « بالنسبة لى فإننى أقرأ وأبحث ليس بهدف تصور نظام جديد بعد كل هذه الأنظمة ، وإنما أفعل ذلك بهدف استخلاص ما يمكن أن يلائم بشكل أفضل الآثار الاشتراكية مع ما أقصد إليه من الحياة وحبى للفعل والعافية والخصب والسعادة» . وقد غيرت الصور الأسطورية لما هو اجتماعى وسياسى - وهما المتماثلين عادة فى الشكل - منذ رواية (جيرمينال) حتى رواية (الشغل) كما رأينا - من إشارتها ، فرواية

(الشغل) التى تستعير هذا الزخم من التكرار ـ اللازمة من (جيرمينال) تصير مضادة لها من عمد . ولن أزيد عن القول بأنه لا ينبغى أن نعجب للتناقض بين المقاصد التى يعبر عنها الروائى ، فضلا عن أن نعجب للتناقض بين المشاهد الشعبية ، أو هذه أو تلك من الدلالات العميقة لما كتبه ؛ فليس (زولا) هو الكاتب الأول والوحيد الذى نجد لديه مثل هذه الخاصية فى الاضطراب ، مادام كل عمل أدبى يتضمن لاوعيا إيديولوجيا ، ومادامت لغة العطاء الطوباوى قد تكون أيضا هى لغة الانقباض والتراجع ؛ فالأعمال الأدبية الكبرى تولد من هذا « الصدع » ؛ وهذا ما يمنح التاريخ الأدبى قدرة معينة على الاستهواء .

هوامش وتعليقات :

● هنرى ميتران : H. Mitterant
أستاذ بجامعة السوربون الجديدة ، وأستاذ مشارك بجامعة (تورنتو) بكندا ، ومدير الأبحاث حول (زولا) وحول (الطبيعية) بالمركز الوطنى للبحث العلمى بباريس . وهويمثل الاتجاه النقدى الاجتماعى ، الذى يمزج بين اعتماد علم الجمال السوسيولوجى والتحليل الميثولوجى فى ضوء التخريجات المتاحة فى مجال الأسطورة وعلم الإشارات والاقتصاد والفكر السياسى ثم تاريخ الأفكار الأدبية والسياسية ، إلى جانب تطوير بعض مقولات النقد الماركسى بصدد عوالم الآثار الأدبية وما تعكسه من سيرورات التحول الاجتماعى والسياسى كما عاينتها كتابات (ماركس) و (التوسير) وغيرهما . (انظر قائمة مؤلفات لهنرى ميتران فيما بعد) .

●● إميل زولا :
كاتب روائى فرنسى (١٨٤٠ - ١٩٠٢) . مارس الصحافة والنقد الفنى وإبداع الرواية . من رواياته (تيريز راكان) ١٨٦٧ ، و (الخمارة المريبة) ١٨٧٧ ، و (جيرمينال) ١٨٨٥ ، و (الأناجيل الأربعة) (١٨٩٩ - ١٩٠٣) .

●●● ملك فرنسا بين (١٨٣٠ - ١٨٤٨) ؛ كان يناصر الأفكار الثورية ، وكان أحد أعضاء جماعة (اليعاقبة Les Jacobins) . رفض الاشتراك فى جيش قمع الثورة ، وتعرض للنفى .

●●●● Mythologies نشر سوى/بوان Seuil / Poiuts ــ عدد : ١٠ - ١٩٥٧ باريس .

---

(١) ص ١٨٢٥ ــ « لى روجو ماكار Les Rougon Macquart باريس ــ جاليمار ــ لابلياد .
(٢) الإيديولوجية والأجهزة الإيديولوجية للدولة ــ « الفكر » ــ يونيه ٧٠ ــ ص ٢٦
(٣) ص ١١٤٠ Les Rougon Macquart م . م .
(٤) نفسه ــ ١١٩١
(٥) نفسه ــ ١٢١٢
(٦) نفسه ــ ١٢٧٧
(٧) نفسه ــ ١١٧٠
(٨) نفسه ــ ١١٧٧
(٩) نفسه ــ ١١٥٤
(١٠) نفسه ــ ١٢٤١
(١١) نفسه ــ ١٣٣٠
(١٢) نفسه ــ ١٢٧٧
(١٣) نفسه ــ ١٧٢
(١٤) نفسه ــ ١٢١٣
(١٥) نفسه ــ ١٢٧٠
(١٦) نفسه ــ ١١٨٤
(١٧) نفسه ــ ١١٨٤
(١٨) نفسه ــ ١١٨٤
(١٩) نفسه ــ ١٢٥٦
(٢٠) نفسه ــ ١٢٧٢
(٢١) نفسه ــ ١٣٢٧
(٢٢) نفسه ــ ١٤٧٤
(٢٣) نفسه ــ ١١٩٥
(٢٤) نفسه ــ ١١٩٨
(٢٥) نفسه ــ ١٢٠٣
(٢٦) نفسه ــ ١٣١٣
(٢٧) نفسه ــ ١٣١٤
(٢٨) نفسه ــ ١٢١٣
(٢٩) نفسه ــ ١٣٤٠
(٣٠) نفسه ــ ١٢١٢
(٣١) نفسه ــ ١٥٢٢
(٣٢) نفسه ــ ١٥٢٢
(٣٣) « لينين والفلسفة » ــ آلتوسير ــ ص ٣٦ ــ ماسبيرو/باريس ــ ٦٩ .
(٣٤) « لى روجون ماكار » ص ١٨٢١ ــ (الرواية نفسها المذكورة فى الهوامش) .

بعض أسماء الأعلام المذكورة :

Roland Barthes

ــ ر. بارت : ناقد وعالم سيميولوجى فرنسى (١٩١٥ - ١٩٨٠) ، اهتم بالنقد

الأدبي وثار على مناهجه الكلاسيكية . اعتمد التحليل النفسي في كتاباته الأولى إلى جانب تحليل النصوص .
من كتبه :
ــ الكتابة في درجة الصفر ١٩٦٣ .
ــ Michelet ــ ١٩٥٤
ــ عن راسين ــ ١٩٦٣ .
ــ عناصر علم السيمياء ــ ١٩٦٤ .
ــ أنظمة الموضة ــ ١٩٦٧ .
ــ لذة النص ــ ١٩٧٣

ــ إريك أويرباخ (١٨٩٢ - ١٩٥٧) Erich Auerbach
كان أستاذاً لفقه اللغة الروماني بجامعة ماربورج إلى حدود سنة ١٩٣٥ ، وعندما أبعدته السلطات النازية هاجر إلى الولايات المتحدة عن طريق اسطمبول . وكان كتابه (المحاكاة ــ Memesis) ١٩٤٦ لازال يعد أحد المصادر الكبرى للنقد الأدبي الروائي المعاصر ؛ وله دراسات أخرى حول الأدب القديم والقروسطي ؛ ومن مؤلفاته :
ــ الوهم الرومانسي والحقيقة الروائية ــ ١٩٦١
ــ بروست : انطلوجية نقدية ١٩٦٢ .
ــ دوستويفسكي من الازدواج إلى الوحدة - ٦٣ .
ــ نقد داخل نفق : قراءة في أعمال دوستويفسكي وكامو ودانته ودولوز - ٧٦ .
ــ العنف والمقدس - ١٩٧٢ .
ــ أشياء خفية منذ تشييد العالم - ١٩٧٨ .

قائمة مؤلفات (هنري ميتران)

١ - Zola Journaliste, ed. Armand Collin, 1962.
٢ - Album Zola, avec jean Vidal, ed. Gallimard, 1983.
٣ - Les Mots Francais, Presses Universitaires de France (Puf) 1963.
٤ - ed. Emile Zola: Les Rougon Macquart-5 Volumes. Etudes, Notes, Variantes, Appindices, Bibliographies et index, La Pleiade, 1967.
٥ - ed. Emile Sola, Oeuvers Complets, Paris, Cercle du livre precieux, 15 Vol., 1966-1967.
٦ - — Problemes de L'analyse Textuelle, avec P. Leon et P. Robert, ed. Didier, 1971.
— Lecture socio-critique du texte romanesque, ed. Hakkart, 1975.
— L'analyse du discours, avec P. Leon, Montreal, 1976.

لينين ناقدًا لتولستوى

پيير ماشرى

ترجمة وتقديم
عبد الرشيد الصادق محمودى

نشر بيير ماشرى (Pierre Macherey) مقالته عن لينين ناقداً لتولستوى لأول مرة فى مجلة (La Pensee) (العدد ١٢١ ، ١٩٦٥) ؛ ثم أعاد طبعها فى كتابه الذى أصبح ذائع الصيت ، والذى عنوانه « من أجل نظرية للإنتاج الأدبى » (Pour une theorie de la production litteraire) (١٩٦٦) . وكانت مقالة ماشرى عن لينين فى الواقع أول دراسة فى سلسلة من الدراسات التطبيقية التى نشرت متفرقة ، ثم جمعها المؤلف مع مقدمة نظرية طويلة . ومن ثم كان الكتاب المذكور . ومن الممكن ، إذن ، أن يقال إن هذه المقالة كانت نواة الكتاب . ولقد كان ذلك أحد الأسباب التى دعت إلى اختيار هذه المقالة للترجمة .

وهناك أسباب أخرى ؛ منها أن تولستوى كاتب معروف فى العربية ؛ وأن ما كتبه ماشرى عن لينين أصبح يعد إسهاماً أصيلاً وأساسيا فى مجال النقد الماركسى . فماشرى يحسن عرض لينين : يقدم له صورة لا بوصفه قائداً سياسيًا فحسب ، ولكن بوصفه مفكراً وديالكتيكيا ممتازاً ، عندما يعنى التفكير الديالكتيكى الوعى بالتاريخ ، والقدرة على إدراك ما فى الظواهر من تعقيد وتشابك ، واكتشاف جوانب التناقض والصراع . ولينين ــ كما يصوره ماشرى ــ يدرك ما للظاهرة الأدبية من خصوصية ، برغم ارتباطها بالأيديولوجيا والتاريخ ، ويفسح للعمل الأدبى ، من حيث هو عمل أدبى أو جمالى ، مجالاً يستقل به عن مضمونه الأيديولوجى ، وعن الحقبة التاريخية التى يصورها . يضاف إلى ذلك أن ماشرى ينقد أفكار لينين ويطورها ، من أجل وضع نظرية (ديالكتيكية) جديدة من العلاقة بين العمل الأدبى من ناحية ، والأيديولوجيا والتاريخ من ناحية أخرى .

يتناول ماشرى فى دراسته ست مقالات كتبها لينين فى مناسبات متفرقة فيما بين ١٩٠٨ و١٩١١ ، استجابة لظروف محددة ، أهمها الاحتفال بمرور ثمانين عاماً على ميلاد تولستوى ، ووفاة هذا الكاتب العظيم ، وما أثاره هذان الحدثان من أصداء على الصعيد المحلى والأوروبى . وكانت هذه المقالات الست ذات أهداف سياسية وعملية محددة . ولم تكن مقالات نقدية أو نظرية ؛ ولكنها كانت تنطوى على نتائج نظرية بعيدة المدى . غير أن هذا الجانب النظرى لن يتضح وتبرز مواضع التأكيد فيه إلا فى ضوء الظروف السياسية المحددة التى كتبت المقالات فى ظلها[1] .

لقد أثار الحدثان المذكوران آنفا محاولات من جانب اليمين واليسار فى روسيا لتبسيط تولستوى وتشويه صورته (لأغراض سياسية وأيديولوجية) . حاول كتاب الصحافة الرسمية ــ وهم الذين كانوا يقبحون تولستوى من قبل ــ أن يصوروه وطنيًا عظيماً . أما الصحافة الليبرالية فقد كانت أكثر دهاء وأشد خطراً ؛ فقد أخذت تخلع على تولستوى طابعاً مثالياً ، فتصوره أبا للبشر ، ومعلماً ، ونبيًا ، وضميراً للإنسانية . لقد أراد الليبراليون إذن أن يستولوا على التركة التولستوية ، وأن يستغلوها لصالحهم ، بأن يخفوا ما فى أدب تولستوى من نقد اجتماعى ، وسخط على الإقطاع والرأسمالية ، وتعطش إلى الإصلاح وتحقيق العدل .

ولم يكن التزييف وقفاً على اليمين . لقد امتدت أفكار الليبراليين إلى بعض أوساط المثقفين المرتبطين بالحركة العمالية ، فخيل لبعض الكتاب فى هذه الأوساط أن مبدأ تولستوى الذى يقضى بعدم مقاومة الشر بالعنف ينبغى أن يكون أساساً لكل أيديولوجيا . يضاف إلى ذلك أن بعض اليساريين (على يسار لينين) ، مثل بليخانوف وتروتسكى ، لم يروا فى تولستوى إلا « الكونت » ، ولم يستطيعوا أن يفرقوا بين تولستوى الفنان وأيديولوجيته (التولستوية) ، وأخذوا يهاجمون أدب تولستوى وأيديولوجيته بوصفهما معاً أثراً من آثار الماضى .

وكانت مقالات لينين عن تولستوى رداً على هؤلاء جميعاً . وكان سلاحه الأساسى فى هذا الصدد هو العمل على ربط تولستوى بتاريخ عصره ، وإبراز أهميته بالنسبة للحاضر والمستقبل .

ومن ثم رأى أن أدب تولستوى مرآة لحقبة تاريخية محددة ، هى الحقبة التى تمتد من ١٨٦١ (سنة الإصلاحات التى ألغى بمقتضاها نظام العبودية) حتى ١٩٠٥ (سنة اندلاع الثورة الروسية الكبرى) . ولقد لعبت فكرة التناقض

---

* فصل من كتاب . من أجل نظرية للإنتاج الأدبى لبيير ماشرى .

Pierre Macherey, Pour Une Theorie de la Production Litteraire, 1966.

دوراً أساسياً فى إقامة هذه الرابطة ؛ فتولستوى يقدم صورة عن ذلك العصر ، لا لشىء إلا لأنه متناقض ، ولأن تناقضاته لا يمكن أن تفسر إلا بالرجوع إلى الأوضاع السائدة فى تلك الحقبة . كان تولستوى أرستقراطياً بحكم مولده ، لكنه خرج على طبقته بفكره وأدبه ، واعتنق أيديولوجيا الفلاحين . وكانت أفكار تولستوى بدورها متناقضة ؛ فتولستوى كاتب واقعى عظيم ، لكن قدرته الفذة على رؤية الواقع ونقده ، واحتجاجه على القهر والظلم ، وسخطه على الإقطاع والرأسمالية الزاحفة ، تقف على طرف نقيض مع تصوفه ودعوته إلى الامتناع عن مقاومة الشر بالعنف . لكن هذه التناقضات لم تكن ثمرة المصادفة ، ولم تكن تناقضات روحية أو سيكولوجية تقع فى نطاق ذاته ، وإنما كانت هى عينها التناقضات التى اتسم بها تفكير الفلاحين فى تلك الحقبة . لم يخترع تولستوى « التولستوية » ، وإنما وجدها شائعة بين الطبقات الدنيا فى الريف . كان هؤلاء قد تحرروا (قانونيًا) من العبودية ، ولكن الإقطاع ظل باقياً ؛ وكانت الرأسمالية تتغلغل فى البلاد ، وكان بؤس الفلاحين يزداد . كان سخطهم يشتد ، لكنهم كانوا فى موقف العجز ؛ فقد كان يعوزهم وضوح الرؤية ، كما كانوا يفتقرون إلى أسلحة الكفاح الفعالة . وقد استعاروا وسائل النضال من البورجوازية ، وصاروا على حلف موضوعى معها .

يرتبط تولستوى إذن بتلك الحقبة التاريخية عن طريق أيديولوجيا معينة (تتعلق بظروف موضوعية معينة) . وقد عكس فى أدبه صورة لتلك الحقبة من وجهة نظر هذه الأيديولوجيا . وهو بهذا المعنى مرآة للحقبة المذكورة ، بل مرآة لثورة ١٩٠٥ على وجه التحديد على الرغم من أنه لم يدرك الإمكانات الثورية فى عصره ، ولم يفهم الثورة عندما اندلعت . فالثورة كانت تعبيراً عن سخط الفلاحين ؛ كانت أساساً ثورة فلاحين ، وكانت أفكار تولستوى مرآة لأوجه القصور والضعف فى تمردهم .

لقد استطاع لينين ـــ بفضل هذه التناقضات التى حددها فى أدب تولستوى ـــ أن يثبت تاريخية هذا الأدب ، وأن يحقق فى الحكم عليه قدراً من التوازن لم يتح لمعاصريه ممن كتبوا عن تولستوى . إن تولستوى ليس كلاً متجانساً ، وليس وحدة واحدة . ثم إن أيديولوجيته ليست رجعية تماماً ؛ فهى فى نهاية المطاف نوع من الاشتراكية الطوباوية (وهى بهذه الصفة لا يمكن أن ترفض تماماً) . وتولستوى ـــ على أى حال ـــ كاتب عظيم أيا ما كان الحكم على أيديولوجيته ؛ فهو قد بلغ من قوة الفن ما وضع أعماله فى مصاف الأعمال الكبرى فى الأدب العالمى .

بقى أن نرى كيف طور ماشرى أفكار لينين ؛ وهى مهمة عسيرة . فماشرى كاتب صعب ؛ وليس من الممكن أن نوفيه حقه من التحليل والنقد فى نطاق هذا التقديم . وسنكتفى إذن بتحديد بعض النقاط والاتجاهات الرئيسية . نقطة البداية فى نظرية ماشرى هى تلك الصورة المتناقضة التى قدمها لينين عن تولستوى : هناك عمل أدبى (ممتاز) ، فى مقابل أيديولوجيا ليست من صنع الأديب (فهو يجدها فى الحياة) ؛ وهى تتسم بالنقص (لأنها تغفل بعض جوانب الواقع ، أو تمثل وجهة نظر محدودة) ، وبالتناقض . لكن ماشرى يرفض تفسير لينين لاستقلال العمل الأدبى (من حيث هو عمل أدبى) عن الأيديولوجيا التى يتضمنها . ذلك أن لينين يلجأ فى هذا الصدد إلى مفاهيم غامضة عقيم ، مثل « الشكل » ؛ و« الموهبة » ؛ و« العبقرية » ، أو يعزو إلى الأديب قدرة على مجاوزة أيديولوجيته ، وإدراك الواقع مباشرة . فتولستوى فى نظر لينين كاتب عظيم لأنه استطاع ـــ برغم أيديولوجيته ـــ أن يرسم بموهبة فذة أوضاع الريف الروسى قبل الثورة . وهى نظرية يرفضها ماشرى تماماً ؛ وذلك لعدة أسباب ، لعل أهمها أن النظرية المذكورة تتناقض مع آراء لينين عن المعرفة كما بسطها فى « المادية والتجريبية النقدية » ، وأنها تؤدى إلى الخلط بين الأدب والمعرفة العلمية (فليس من الممكن معرفة الواقع مباشرة وبمعزل عن الأيديولوجيا إلا فى نطاق العلم) .

إن ماشرى إذ يرفض هذا التفسير لدور الأديب فى مقابل أيديولوجيته ، يعارض فى الواقع نظرية ذات نفوذ ضخم فى النقد الماركسى . فمن ورائها يقف إنجلز ولوكاتش ـــ فضلاً عن لينين . لقد لاحظ إنجلز أن بلزاك يجاوز أيديولوجيته الرجعية ؛ فهو بحكم أيديولوجيته يتعاطف مع الأرستقراطية ؛ لكن تصويره للحياة الفرنسية والباريسية بصفة خاصة فى « الكوميديا البشرية » يدل على أن الطبقة التى يناصرها لابد مهزومة ، وأنها ليست جديرة بمصير أفضل ، وأن أبناء البورجوازية الصاعدة هم أصحاب المستقبل . ومن ثم كانت فكرة إنجلز الشهيرة عن « انتصار الواقعية »[٢] ؛ وهى فكرة تتردد عند لينين دون أن تتسمى باسمها هذا[٣] ؛ كما أصبحت موضوعاً رئيسياً للدراسة لدى لوكاتش[٤] .

ومن الممكن أن يقال إذن إن أصالة ماشرى ترجع أساسا إلى أنه حاول أن يفسر استقلال العمل الأدبى عن أيديولوجيته تفسير جديدا ، لا يفترض فيه قدرة الأديب على معرفة الواقع مباشرة . إنه يعيد التفكير فى المبدأ الذى مؤداه أن الأدب مرآة ، وينتهى الى أن مرآة الأدب لاتجاوز الأيديولوجيا عن طريق تصوير الواقع مباشرة ، ولكنها تبين - دون براهين ، أو دون أى تفكير استدلالى - قصور الأيديولوجيا وتناقضها ، وتشير دون كلام صريح إلى ضرورة الجوانب التى أغفلتها الأيديولوجيا من الواقع . فالأدب ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، ليس ضرباً من المعرفة ، ولكنه عملية تشكيل لمواد أيديولوجية ؛ ومن شأن هذا الشكل الذى يخلعه الأدب على الأيديولوجيا ، أن يمكننا من أن نرى نقص الأيديولوجيا وعدم اتساقها ، وأن ندرك اتساع الواقع من وراء حدودها .

وليس من الممكن فى هذا الحيز أن أحدد الخطى التى تؤدى إلى هذه النتيجة ، أو أن أناقش مدى سلامتها ووجاهتها من الناحية المنطقية . وللقارىء إذن أن يتابع هذا الشوط المضنى والممتع فى الوقت نفسه ؛ فإذا قرر أن يبذل هذا الجهد ، كان عليه أن يلاحظ التحول الذى يطرأ على أفكار لينين إذ يعيد ماشرى النظر فيها ؛ فهو يبث فيها من الحركة والتوتر ما يجعلها ثرية بالإيحاءات . فبعد الحديث عن الشكل ، يبدأ الحديث عن التشكيل . والأيديولوجيا التى كانت قاصرة متناقضة لدى لينين ، تسعى جاهدة لدى ماشرى إلى إخفاء حدودها ، ومقاومة الأسئلة الفاحصة . والعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا تتحول إلى علاقة من الجدل والنزاع والصراع .

إن ماشرى يفترض أن الأيديولوجيا فى حد ذاتها تخلو من التناقضات ، لأنها تخلو من التنظيم . فإذا أخضعت لاختبار الكلمة مع ما يعنيه هذا من تشكيل وتنظيم ، بانت مناطقها المظلمة وصدوعها . وعلى القارىء إذن أن يتساءل عما إذا كانت الأيديولوجيا تخلو حقاً من التناقضات ، وعن الأسباب التى تجعل من الشكل الأدبى كاشفاً لعيوب الأيديولوجيا ؛ فهو بمثل هذه الأسئلة يستطيع أن يقوم آراء ماشرى .

بقيت كلمة أخيرة عن الترجمة . لقد ترجمت مقالة ماشرى عن الأصل الفرنسى ؛ لكننى رجعت إلى الترجمة الإنجليزية[٤] ، فأفدت منها فى بعض المواضع ، ورفضت حلول المترجم الإنجليزى فى مواضع أخرى ؛ فهو يخطىء فى بعض الأحيان ؛ وهو يختصر عبارات ماشرى عندما تلتوى عليه . والواقع أن أسلوب ماشرى كثير الالتواء ، لكننى حاولت أن أحقق قدراً أكبر من الأمانة ، وبخاصة عندما تبين لى أن بعض الصعوبات فى أسلوب ماشرى تنطوى على إشارات ضمنية إلى الأفكار السائدة وقت الكتابة ، وأنه من الممكن بشىء من البحث والتحليل « فك شفرة » ماشرى ، وتذليل صعوباته . غير أننى لا أزعم أنى تغلبت على كل الصعوبات .

أما فيما يتعلق بنصوص لينين ، فقد اضطررت إلى أن أترجمها عن الفرنسية ، مع الرجوع أيضاً إلى الإنجليزية ؛ فلست أعرف الروسية ؛ ولم أستطع الاهتداء إلى الترجمة العربية . ومن هنا رأيت أن أستبقى إحالات ماشرى إلى الترجمة الفرنسية لكتابات لينين « عن الفن والأدب » كما نشرت فى طبعة الـ « Editions Sociales » . كما استبقيت الحواشى التى كتبها ماشرى ، وإن كنت نقلتها مع الحواشى التى أضفتها ، بحيث تتلو المقالة . ولقد راعيت أن أميز ما أضفت بعلاقة خاصة : (م) .

ـ لينين ناقدا لتولستوى ـ

كان ماركس وإنجلز يهتمان دائما بالإنتاج الأدبى والفنى ؛ فقد كانا يذكران هذا الإنتاج ويستقيان منه الأمثلة (الإشارات والقرائن وموضوعات النقد) . غير أن أيا منهما لم يخصص دراسة مطولة لمشكلات الفن . كانا يشيران إلى الموضوع أو يدرسانه على نحو عابر (يوجين سو فى « العائلة المقدسة ») ، ويرسيان أسس دراسته دراسة نظرية (« مقدمة لنقد الاقتصاد السياسى ») ، دون أن يجريا مثل هذه الدراسة . وهما إذن قد أبديا اهتماما بالموضوع ، إلا أنهما لم يخصصا له أى دراسة مستقلة . فإذا استثنينا مؤلفات بليخانوف ، ومقالات لافارج ، عن الفن والحياة الاجتماعية ، لم نجد فى بداية هذا القرن من علم الجمال الماركسى سوى مشروعه ، وهو المشروع الذى طرح مرارا دون أن يتحقق حتى يومنا هذا .

لكن من المعروف أنه كاد يتحقق على يدى ماركس نفسه ؛ لأنه كان قد قرر أن يخصص ما بقى له من وقت بعد « رأس المال » لتأليف دراسة عن بلزاك . ولقد كان ماركس وإنجلز يحرصان على الاطلاع على ما « يجرى » فى مجال الأدب . فإذا كانا لم يبنيا شيئا على أساس هذه المعرفة التى دأبا على استكمالها ، فلأنها لم يتح لهما الوقت اللازم لذلك . لقد كان عليهما أن يكرسا ما يمكن أن يسمى بحياتهما النظرية لبسط مبادىء كفاح البروليتاريا بطريقة علمية . وكان عالم الأدب متصلا باهتماماتها ، وإن كان متصلا بها على نحو غير مباشر ؛ فكان ينبغى إذن أن يهمل بصفة مؤقتة .

ولذلك كانت الكتابات التى خصصها لينين لتولستوى فى السنوات الأخيرة من حياة الكاتب وعند وفاته ، تعد عملا فذا فى تاريخ الماركسية العلمية . فلقد كانت تلك هى المرة الأولى ، وإحدى المرات النادرة ، التى يتناول فيها قائد سياسى ومفكر علمى مشكلة أدبية تناولا وافيا وبطريقة برهانية إلى حد ما . غير أن هذه الدراسة لم تتخذ شكل الكتاب الذى تدرس فيه مشكلة ما دراسة مفصلة ، كما هو الحال ـ مثلا ـ فى دراسة المنهج العلمى كما وردت فى « المادية والتجريبية النقدية » ؛ وإنما هى سلسلة من مقالات المناسبات ، كتبت فيما بين ١٩٠٨ و ١٩١١ ، وتناولت موضوعا واحداً (« ليون تولستوى مرآة الثورية الروسية ») من جوانب مختلفة . وهى لا تقوم على ترتيب منظم ، تعالج فيه عناصر المشكلة تباعا ؛ فقد جاء التقسيم فيها جزافيا فيما يبدو (وضروريا فى الواقع) ؛ لأنها ـ فى حقيقة الأمر ـ مقالة واحدة كتبت عدة مرات ، ولم يقل فيها الكاتب فى نهاية المطاف إلا شيئا واحداً ، وإن كان قد عبر عنه بطرق مختلفة ، بحيث لا يمكن للمقالات الست إلا أن تقرأ مجتمعة .

وسوف ندرسها على هذا النحو بوصفها نصا واحدا ، دون أن نحاول التفرقة بين مختلف مراحل النص ؛ فلا شك أن دراسة النص وفقا لهذا المنهج حرية بأن تعلمنا الكثير عن تطور فكر لينين فى مجال السياسة ، لكنها لن تعلمنا فى نهاية الأمر شيئا يعتد به عن تولستوى نفسه . ويكفى أن نقول إن المقالة الأولى (١٩٠٨) تبرز ما لأدب تولستوى من أهمية راهنة ، فى حين تؤكد المقالة الأخيرة أن عصر تولستوى قد انقضى (ذلك أن سنة ١٩٠٥ « قد وضعت نهاية تاريخية للتولستوية ») .

إن أول الخصائص التى تميز هذه النصوص هى أنها نتاج لعمل سياسى غير أدبى أو نظرى ، ومن ثم كانت طريقة العرض فيها ، (فقد جاءت انعكاسا لتتابع الأحداث بقدر ما كانت الحاجة السياسية تدعو إلى تجديدها) . ولم يشأ لينين أن يضفى على أفكاره عن تولستوى الشكل الذى أضفاه فيما بعد على دراسته عن « المادية والنقد التجريبى » ، التى كانت سياسية المرمى بدورها ، وإن كانت علاقتها بالسياسة غير مباشرة (ومن ثم جاءت فى صورة كتاب) . إن فى سلسلة المقالات التى عنوانها « تولستوى مرآة الثورة الروسية » ما يطابق نشاط لينين فى السنوات ١٩٠٨ ـ ١٩١١ ؛ فهى تتابع هذا النشاط خطوة خطوة ؛ وما كانت لتكتب لو لم ترتبط ـ على نحو مباشر ـ بتفكير لينين السياسى . ذلك أن هذه الحقبة (حقبة علم الجمال اللينينى) هى الحقبة التى تلت ثورة ١٩٠٥ ، والتى خصصها لينين لمواءمة نشاط الحزب الاشتراكى الديمقراطى مع الظروف الجديدة الناجمة عن سنة ١٩٠٥ . والمهمة النظرية التى تواجهنا الآن هى إذن تحديد خصائص سنة ١٩٠٥ ؛ هى أن نعرف لم كانت فاتحة عصر جديد .

كانت ١٩٠٥ نقطة تحول فى تاريخ الحزب ؛ إذ كانت نهاية لحقبة أخرى من الممكن ومن الضرورى تحديدها بصفة عامة . وقد خصص لينين السنوات ١٩٠٥ ـ ١٩١٠ لكى يعود بالدراسة النظرية إلى الحقبة الديمقراطية البورجوازية (١٨٦١ ـ ١٩٠٥) ، التى اكتملت بثورة « الفلاحين » فى ١٩٠٥ . ولم يكن فى تلك العودة انقطاع عن الحاضر ؛ فلقد كانت هى المهمة السياسية التى تمليها اللحظة الراهنة ؛ وما كان يمكن بدونها تحديد أهداف جديدة للحقبة الجديدة . وكان الأمر يقتضى البرهنة على أن إخفاق ثورة الفلاحين ينطوى على مغزى إيجابى (على أن هذه الثورة قد أدت إلى ظهور عامل جديد) . وهنا ، فى سياق هذا البرهان يدخل تولستوى . ذلك أن لينين أراد أن يثبت أن أعمال تولستوى ليس لها قيمة تجاوز التاريخ (وأنها إذن ليس لها فى نهاية المطاف قيمة أيديولوجية)(*) ، ولكنها لا تكتسب معناها إلا إذا ربطت على وجه التحديد بالحقبة ١٨٦١ ـ ١٩٠٥ ؛ فهذه هى الحقبة التى أنتجت أدب تولستوى وأيديولوجيته . وبهذا المعنى استحق تولستوى لقب « مرآة الثورة الروسية » (والثورة المعنية هنا هى ثورة الفلاحين فى ١٩٠٥) . وكذلك أنتجت السنوات ١٩٠٨ ـ ١٩١١ نقد لينين لتولستوى ؛ فقد كان إسهام لينين فى علم الجمال الماركسى مرتبطا بصياغة الاشتراكية العلمية . ذلك أن كتابة المقالات الأدبية يمكن فيما يبدو أن تساعد على هذه الصياغة . وهكذا اكتشف لينين ، فى ظروف محددة ، وظيفة جديدة للنقد الأدبى ، عندما وضعه فى مكانه من النشاط النظرى بصفة عامة . ولم تكن الكتابة عن تولستوى وعن رواياته نوعا من التسلية أو الاستطراد ، ولم يكن الغرض منها تكريم رجل عظيم ؛ وإنما كانت ترمى إلى منح الأدب دوره الحقيقى فى اللحظة التى كان يمكنه فيها أن يضطلع به . وكانت النظرية الجمالية إذن على ارتباط وثيق بالنظرية السياسية ؛ وكان لتفكير لينين بشأن تولستوى نتائج عملية : « لقد سمعت فلاديمير إيليتش (لينين) غير مرة يقول إنه ينبغى علينا أن ندرس بعناية جميع أعمال تولستوى ، وأن نصدر ، إلى جانب الطبعة الأكاديمية الكاملة ، كثيرا من قصصه ومقالاته ومقتطفاته فى كراسات وكتيبات منفصلة ، وأن ننشر منها مئات الآلاف من النسخ فى كل مكان بين الفلاحين والعمال على حد

سواء » (بونتش ـ بروييفتش Bontch - Brouevitch ، نقلا عن : لينين ، « عن الأدب والفن » ، ص ٢١١) .

وهو مشروع تتضح أبعاده كاملة إذا نحن ربطناه بفكرة تـزايدت أهميتها فى فكر لينين ، ألا وهى ضرورة اتباع سياسة ثقافية (بدلا من اتباع نظام فى الإدارة الثقافية) . ولينين إذن هو المثل الكامل ، والمثل الأول ، لما يمكن أن يسمى بالنقد الملتزم . وهو يستحق ـ بدوره ـ أن يوصف بمرآة النقد .

• • •

إن الاتجاه العام الذى يميز منهج لينين فى النقد هو إذن أن العمل الأدبى ليس له معنى إلا فى إطار علاقته بالتاريخ ؛ أى أنه يظهر فى حقبة تاريخية محددة ، وأنه لا يمكن أن ينفصل عنها ؛ فهو يستمد من هذه الحقبة سماته المميزة ، وإن كان يمكّننا ـ بدوره ـ من أن نحدد معالمها (انظر « عن الأدب والفن » ، ص ٧٨ ، الحاشية فيما يتعلق بالكاتب الشعبى إنجلهارت(٦) : إنه من الممكن فى دراسة الاقتصاد دراسة علمية الاستناد إلى ما تقدمه الأعمال الأدبية من شواهد) . إذن فهناك علاقة ضرورية بين العمل الأدبى والتاريخ ؛ وهى علاقة متبادلة فيما يبدو لأول وهلة .

لكن لتفسير العمل الأدبى فى ضوء علاقته بالتاريخ معنى محددا تماما فى رأى لينين ؛ فهو يقتضى تمييز الحقبة التاريخية أو تحديدها ، تلك التى يتصل النص بها ، وإبراز شكلين من أشكال الاتساق ، أو وحدتين : إحداهما أدبية والأخرى تاريخية . ولا ينبغى أن يظن أن المشكلة تحل إذا قيل إن هذه الحقبة تتطابق مع حياة الكاتب ، أو ـ على الأقل ـ مع حياته بوصفه كاتبا ؛ فذلك ـ إذا صح ـ لا يغنى عن تحديد معالم الحقبة المذكورة ، وإثبات أنها تنطوى على وحدة تاريخية تقوم على تلاقى عدد من الاتجاهات . غير أن ما يقال فى عمل أدبى لا يتطابق بالضرورة مع عصر مؤلفه ؛ وعلاقة العمل بالواقع التاريخى لا تنحصر فى نطاق التلقائية أو التزامن . ذلك أن بعض الكتاب يـرتبطون بـاتجاهات ثانوية من اتجاهات عصورهم ، أو بمخلفات عصور ماضية . ويمكن أن يقال بصفة عامة إن الكاتب متخلف دائما عن الحركة التاريخية ؛ وذلك ـ على الأقل ـ لأنه لا يتحدث عنها إلا بعد وقوعها ؛ وهو كلما ازداد اهتماما بما هو قريب منه (ماديا) ، اشتد شعوره بصعوبة الكتابة . والسؤال : « إلى أى حقبة ينتمى الكاتب ؟ » ، ليس إذن بالسؤال البسيط ؛ والإجابة عنه ليست واضحة بذاتها . وهو ـ من الناحية المنهجية ـ أول سؤال فى النقد العلمى .

والواقع أن لينين قد خصص جزءا كبيرا من مقالاته لبحث هذا السؤال . وكان من رأيه أن عصر التولستوية يمتد من إصلاح ١٨٦١ حتى ثورة ١٩٠٥ :

« كان تولستوى ينتمى بصفة خاصة إلى الحقبة التى امتدت من ١٨٦١ إلى ١٩٠٤ ؛ وقد جسد فى مؤلفاته بوضوح لا نظير له (بوصفه فنانا ومفكرا وواعظا) السمات التاريخية الخاصة بالثورة الروسية الأولى » . (ص ١٢٧) .

« إن الحقبة التى ينتمى إليها تولستوى ، والتى انعكست بوضوح رائع فى أعماله الفنية الممتازة ، وفى مذهبه ، تمتد من ١٨٦١ حتى ١٩٠٥ » . (ص ١٤٣) .

لكن ينبغى أن نلاحظ هذا التحديد الذى أضافته عبارة « بصفة خاصة » ؛ فهى تبين أن علاقة تولستوى بعصره ليست علاقة مباشرة ، وأنها ينبغى أن تحدد بعناية . والواقع أن هذا العصر الذى يتطابق مع حقبة كبرى من حقب التاريخ الروسى يتميز بخصائص متشابكة . وقد كانت هذه الخصائص نتاجا لاجتماع عوامل شتى ؛ ومن ثم كان من الممكن وصف هذا التاريخ على عدة مستويات ، أو على أربعة مستويات على وجه التحديد .

كان إصلاح ١٨٦١ يشكل من الناحية القانونية نهاية العصر الإقطاعى . غير أن الحقبة التى أعقبته ظلت تحتفظ بالخصائص الأساسية للاقتصاد الإقطاعى ؛ فقد ظلت أرستقراطية الملاك تلعب دورا رئيسيا فى المناطق الريفية ؛ دورا لم يزده الإصلاح إلا قوة ، أو أنه قد أطال على الأقل أمده . وقد احتفظت هذه الأرستقراطية ـ فى الواقع ـ بإدارة شئون الدولة ، التى لم يدخل على بنيتها أى تعديل . ولما كان النظام العبودى قد ظل قائما ، وظلت الدولة الإقطاعية محتفظة بهيمنتها ، فقد بقيت روسيا بعد ١٨٦١ هى « روسيا الملاك العقاريين » . (ص ١٢٧) .

ومع ذلك لم يكن رسوخ هذه البنية الاقتصادية والسياسية إلا أمرا ظاهريا تماما ؛ فلقد كانت بنية فى واقع مزعزع ، أو فى وضع حالى فى طريقه إلى الزوال لا محالة . ويترتب على ذلك أن الحقبة الممتدة من ١٨٦١ إلى ١٩٠٥ يمكن أن توصف أيضا بأنها حقبة « تصدع » روسيا القديمة الخاضعة لنظام السلطة الأبوية . وعندئذ ينصب التأكيد على انهيار ذلك النظام السابق ، وعلى نشأة نظام جديد (انظر ص ١٤٤) . ذلك أن انهيار ذلك النظام الاقتصادى والاجتماعى والسياسى بأكمله ، انهياراً تجلى فى ظاهرة طالما لوحظت ، وهى نزوح السكان نحو المدن ، قد اقترن بما حققته الرأسمالية من نمو سريع . ومن خلال هذه الثورة كانت روسيا البورجوازية تتشكل شيئا فشيئا .

لكن العنصر الغالب فى المجال السياسى كان هو احتجاج الفلاحين بما ينطوى عليه من تمرد على بقايا الإقطاع(٧) ، وعلى « الرأسمالية الزاحفة » ، على حد سواء . غير أن هذا التمرد ، الذى كان قاصراً بالضرورة ، لأنه لم يكن يعرف بِعَلام ينبغى أن ينصب ، ولا يعرف الوسائل التى ينبغى له أن يستخدمها ، لم يستطع أن يحرز نجاحه المؤقت إلا لأنه ظل تحت قيادة البورجوازية ، التى ضمن لها مصالحها الأساسية ، وساعدها على إزالة ما بقى من روسيا الإقطاعية ، بل إنه استعار من البورجوازية وسائله الأيديولوجية ؛ ومن ثم فقد انتهى إلى المغامرة الشعبية . ذلك أن روسيا الفلاحين لم تتقدم إلى مكان الصدارة من التاريخ إلا وقد عقدت مع البوجوازية حلفا كان مؤقتا بالضرورة ، وقبلت حلا وسطا قبولا أعمى ، ومن ثم كانت أيديولوجيا متناقضة(٨) (مترجحة دوما بين الاحتجاج والإحجام) . ومن هنا كانت ثورة ١٩٠٥ الفاشلة ، التى وصفها لينين بأنها نتاج طبيعى لتاريخ المناطق الريفية . وبفضل هذا التحالف المعقود بين جماهير الفلاحين والمصالح الرأسمالية ، أصبحت تلك الحقبة كلها بمثابة مرحلة وسط ، فليس لها من وحدة إلا بوصفها مرحلة مؤقتة . ومن هنا كتب لينين فى ١٩٠٥ ذاتها ما يلى فى « تنظيم الحزب وأدب الحزب » :

« إن الثورة لم تنته بعد. فإذا كان قد تبين أن القيصرية عاجزة عن أن تهزم الثورة ، فإن الثورة ليست قادرة بعد على أن تهزم القيصرية » . (ص ٨٦) .

وإنّا لنلاحظ فيما يقوله لينين كيف تنتقل هذه الحركة مما لم يحدث بعد إلى ما حدث فى الواقع . وهى الحركة التى يمكن بها تحديد بنية تلك الحقبة : « . . . الحقبة التى تعقب الإصلاح ، ولكنها تسبق الثورة » ؛ أو : « . . . جميع أولئك الملايين من البشر ، الذين كانوا يكرهون حقا سادة الحقبة الراهنة ، ولكنهم لم يصلوا بعد إلى مرحلة الكفاح الواعى . . » . (ص ١٣٥) . (التأكيد من جانب لينين) .

وكان من الطبيعى أن تتسم ثورة ١٩٠٥ - « الثورة الروسية الكبرى » التى كانت ثورة فلاحين - بذلك الطابع الوسطى المؤقت . وقد استطاع لينين بشرح هذا الطابع أن يثبت أنها كانت تنطوى على اتجاه إيجابى .

غير أن جميع التفسيرات التى عرضت حتى الآن ناقصة ؛ لأنها تهمل « عاملا » رابعا لم يظهر على نحو صريح إلا فى نهاية تلك الحقبة (المتوسطة) لكى تكون له الغلبة فى الحقبة التالية ؛ ونعنى بذلك البروليتاريا . وليس من الممكن أن نفهم تمام الفهم ما حدث فى روسيا بداية من ١٨٦١ حتى ١٩٠٥ - فى كل من روسيا الإقطاعية ، وروسيا البورجوازية ، وروسيا الفلاحين - إلا إذا أدركنا أن الطبقة العاملة وحزبها كانا يتشكلان عندئذ بوصفهما نتاجا لتصدع المناطق الريفية نتيجة للتطور الرأسمالى :

« وقد أكدت ذلك ثورة ١٩٠٥ تأكيدا كاملا ؛ فمن جهة تزعمت البروليتاريا الكفاح الثورى بوصفها قوة مستقلة عندما أنشأت حزبا عماليا اشتراكيا ديمقراطيا . . » . (ص ٤٩ : مقالة لينين عن هرزن) .

« ذلك أن الحقبة الممتدة من ١٨٦٢ إلى ١٩٠٤ كانت - على وجه التحديد - حقبة تحول عنيف فى روسيا ؛ ففيها انهارت الأوضاع القديمة إلى الأبد على مرأى من الناس جميعا . وكان النظام الجديد قيد التشكل ، فى حين أن القوى الاجتماعية التى كانت تعمل على إحداث ذلك التحول لم تظهر لأول مرة على نطاق واسع يشمل الوطن بأسره ، ولم تضطلع بعمل جماهيرى علنى فى مختلف المجالات إلا فى ١٩٠٥ » . (ص ١٤٦) .

كانت روسيا الإقطاعية فى الظاهر بسبيلها إلى أن تصبح بورجوازية . والواقع أن ثورة الفلاحين قد تحققت فى إطار ثورة عمالية . وكانت ١٩٠٥ هى اللحظة التى استطاعت فيها الطبقة العاملة أن تضطلع بدور قيادى . وكانت تلك السنة إذن هى نهاية حقبة تاريخية ، ونهاية زمن « التولستوية » .

إن أى تحليل علمى لتلك الحقبة يقتضى أن نراعى جميع هذه العوامل . والمهمة الأولى إذن هى أن نحدد هذه العوامل فلا نخلط بينها بحيث ننسب مصالح طبقة ما إلى طبقة أخرى ، فيفسد التفسير تماما ، وينتهى بالعمل السياسى إلى طريق مسدود . إننا بإزاء عناصر أربعة متباينة يقابل كلا منها تأثير طبقة من طبقات أربع مختلفة . ووجه الصعوبة هنا هو أن كلا من هذه العناصر له فى مجاله الخاص أهمية لا تقل عن أهمية العناصر الأخرى ؛ بحيث يمكننا أن نقول إن الدور القيادى فى هذه الحقبة كان يرجع إلى أرستقراطية الملاك (التى كانت ماتزال لها السلطة) ، وإلى البورجوازية (التى كانت تحتل المكان الرئيسى فى الاقتصاد) ، وإلى جماهير الفلاحين (التى كانت تتزعم حركة الاحتجاج الاجتماعى) ، وإلى الطبقة العاملة (التى كانت بسبيلها إلى التنظيم) . ومن الممكن أن تفسر الحقبة المعنية تفسيرا يختلف باختلاف العنصر الذى ينصب عليه التأكيد . وهى اختلافات تبدو واضحة - بصفة خاصة - فى وصف هذه الحقبة كما خلفه لنا الأدب الروسى . فمن الممكن أن يقال - مع شىء من التبسيط - إن روسيا كما يصفها دوستويفسكى ماتزال إقطاعية أساسا ؛ وإن روسيا كما يصفها تشيخوف تتميز بصعود البورجوازية ؛ وإن روسيا كما يصفها تولستوى تتميز - كما سنرى فيما يلى - بالروح الفلاحية ؛ وإن روسيا كما يصفها جوركى تتميز « بتأسيس » البروليتاريا الحضرية . ولكن من الواضح أن أى تحليل علمى دقيق ينبغى أن يراعى جميع هذه الجوانب على السواء ، دون أن يفاضل بينها ؛ فبذلك وحده يمكنه أن يقيم بينها علاقات (يتميز بها ما هو أساسى عما هو ثانوى) .

وإنه لمن التبسيط المصطنع إذن أن نتحدث عن روسيا الإقطاعية ، وروسيا البورجوازية ، وروسيا الفلاحين ، وروسيا البروليتارية . ذلك أن تحديد خصائص هذه الحقبة ، وبيان مقومات وحدتها ، يتوقفان على أن نبين أن هذه العناصر مترابطة لا تنفصل . والمهم هنا هو ما بينها من علاقات ، وما بينها من ترابط . ولا يجوز أن نكتفى بإبراز ما تنطوى عليه من بنى جزئية ؛ وإنما ينبغى أن نبين كيف تنتظم هذه البنى فى بنية مشتركة .

هناك نزاع صريح بين جماهير الفلاحين وأرستقراطية الملاك . وثمة نزاع أيضا بين الطبقة العاملة والبورجوازية الرأسمالية . لكن من الغريب أن هناك تناقضا بين هذين الصراعين ؛ لأنهما لا يمكن أن يدورا كل على حدة ، وإنما ينبغى أن يعتمدا على أطراف وسط . فالفلاحون مضطرون إلى أن يستعيروا من البورجوازية وسائل الكفاح ؛ وليس من الممكن لكفاح البروليتاريا أن ينجح إلا إذا استطاعت أن تلتحم بجماهير الفلاحين . ويترتب على ذلك أن هؤلاء كانوا ، بحكم وضعهم التاريخى ، مضطرين عن غير وعى إلى أن يؤدوا دورا مزدوجا . فهم إذ يستعيرون أساليب البورجوازية فى النضال السياسى ، ينحازون - موضوعيا - إلى جانب البورجوازية :

« إن هذه الجماهير ، أو جماهير الفلاحين بصفة خاصة ، قد بينت خلال الثورة كم كانت تمقت الأوضاع القديمة ، وكم كانت تشعر بوطأة النظام الراهن ، وكم كانت ترغب رغبة لا تقاوم فى أن تتخلص من ذلك النظام ، وأن تجد حياة أفضل » . (ص ١٣٥) ، ١٩١٠ .

« . . . ذلك ما أكدته تماما ثورة ١٩٠٥ ؛ . . . فالفلاحون الثوريون (الترودفيكيون ، و« اتحاد الفلاحين ») الذين كافحوا من أجل إلغاء جميع أشكال الملكية العقارية الكبيرة ، بما فى ذلك « إلغاء حق الملكية الخاصة بالنسبة للأراضى » ، قد أصبحوا محاربون ، بوصفهم على وجه التحديد من

أربـاب العمـل ، أو من صغـار المقـاولـين » .
(ص ٤٩ ، مـقـالـة لـيـنـين عـن هـرزن) ، (١٩١٢) .

ومعنى هذا أن الفلاحين لم يقعوا فى تناقض فكرى فحسب ، بل كانوا ــ بالإضافة إلى ذلك ، وبصفة خاصة ــ فى وضع متناقض . لقد انحازوا إلى جانب البورجوازية عندما اتخذ الصراع شكلا صريحا ، فى حين أن كفاحهم ضد الملكية كان بالضرورة كفاحا ضد الرأسمالية أيضا . والحقبة التى نحن بصددها لا تتميز إذن بالصراعات الحقيقية بقدرماتتميزبتواطؤ أساسى يقوم على تناقض كامن (تناقض اقتصادى وسياسى وأيديولوجى) . ومن الممكن ــ بناء على ذلك ــ تحديد البنية العامة لهذه الحقبة بالاستناد إلى هذا التناقض الرئيسى الذى لم يكن ، برغم أهميته ، ظاهرا على نحو مباشر (والذى لم يكن هو التناقض الوحيد ولا الشكل العام للتناقض) .

وإن ما انتهت إليه هذه الحقبة ، أو ثورة ١٩٠٥ ، ليدل على طابع هذه البنية المؤقت ، كما يدل على أن الكفاح ضد الإقطاع ، والكفاح ضد الرأسمالية ، لا يمكن أن ينجحا إلا إذا شنّا الحرب معا فى إطار روح جديدة ، وطبقا لأشكال جديدة فى التنظيم (الحزب الاشتراكى الديمقراطى ، الذى أثبت منذ هذه اللحظة فقط أنه قادر على قيادة هذا الكفاح) . ومن الممكن عندئذ ، وقد ضمت الطبقة العاملة إليها جماهير الفلاحين ، أن يشن الكفاح السياسى ضد الدولة الإقطاعية ، والكفاح الاقتصادى ضد المجتمع الرأسمالى كليهما على جبهة واحدة .

إن التولستوية لا يمكن أن تدرس إلا بناء على هذا التحليل (الذى لم نقدم منه بطبيعة الحال إلا خطوطه الرئيسية) . فدراسة أعمال تولستوى تعنى بيان العلاقات التى تربط هذه الأعمال بالبيئة التاريخية كما حددت فى ذلك التحليل .

ومن الواضح أن أعمال تولستوى لا تتضمن مثل هذا التحليل ؛ فلا يجوز الخلط بين ما تقرره هذه الأعمال عن عصرها ، وما يمكن أن نعرفه عنه حقا بتحليلها . إن علاقة تولستوى بالتاريخ قد تبدو لنا واضحة للوهلة الأولى ، لكنها ليست علاقة تلقائية (إلا إذا كانت التلقائية المعنية زائفة) ؛ فهى تظل خفية بمعنى من المعانى . وليس معنى هذا مثلا أن تولستوى لم يفهم عصره على الإطلاق ؛ فلا شك فى أنه يقدم إلينا عن عصره فكرة ما ؛ وهى ليست فكرة زائفة بالضرورة ، ولكنها لابد أن تكون فكرة جزئية . يقول لينين فى هذا الصدد : « إن تولستوى يقدم إلينا عن التاريخ « وجهة نظر » معينة » . (انظر بصفة خاصة ص ١٣٥) .

وهو قول ينطوى على لمحة أولى عن وضع الكاتب . فالكاتب منخرط حقا فى حركة عصره ، لكنه منخرط فيها على نحو لا يسمح له بأن يقدم إلينا عنها صورة كاملة . وهو لا يستطيع أن يقدم إلينا مثل هذه الصورة ؛ لأنه لوفعل لكف عن أن يكون كاتبا ، ولكان له وضع آخر يقوم على علاقة مختلفة بالمعرفة والتاريخ . فليس من مهمة الكاتب أن يبرز البنية الكاملة لحقبة ما ، وإنما ينبغى أن يقدم إلينا عنها صورة ما ، أو لمحة فريدة مميزة ، لا يمكن أن يستعاض عنها بأخرى . ويرجع هذا التميز إلى مكان الكاتب من المجتمع ؛ فهو يوجد فيه بمعنيين : بوصفه فردا ، وبوصفه كاتبا . ودور الكاتب هو أنه ــ إذا جاز هذا التعبير ــ « يحيى » البنية التاريخية بأن يرويها . وقد تكون وجهة نظر الكاتب زائفة من الناحية السياسية ، إلا أنها تظل ذات قيمة أدبية ما .

ومن هنا نجد لينين بعد الثورة يدلل فى مقالة تفيض بالبهجة (« كتاب يدل على الموهبة » ، ١٩٢١ ، ص ١٨٣ وما يليها) تدليلا يخلو من السخرية المفرطة ، على أنه من الممكن أن يوجد كتاب مجيدون وإن كانوا رجعيين[٩] . فإذا كان تولستوى كاتبا أفضل من جوركى ، أو إذا كان العكس هو الصحيح ، فإن هذا لابد أن يرجع إلى أسباب « أدبية » صرف (وهى فكرة بالغة الصعوبة ، سندرسها فيما يلى) ، ولا يرجع إلى علاقة الأدب بالتاريخ . وكل ما يمكن أن يقال هنا هو أن أعمال جوركى تقابل ــ بالأحرى ــ الحقبة التى تلت ١٩٠٥ ، وأنها « تلائم » إذن قراء هذه الحقبة أكثر مما تلائمهم أعمال تولستوى . وليس من الممكن لكاتب أن يثير اهتمامنا إلا إذا قدم إلينا عن حقبته[١٠] معرفة ما (يقول لينين مثلا إن الميزة التى تتوافر فى الكتاب الشعبيين هى أنهم يعلموننا الكثير عن الحياة فى الريف) ؛ لكن هذه المعرفة ليست مماثلة ــ بالضرورة ــ لمعرفة القارىء . والمكان الذى يحتله الكاتب يخوله إذن عددا من الحقوق ، من بينها الحق فى الخطأ .

وينبغى الآن أن نحدد هذا المكان . إن البنية التاريخية العامة التى أوضحت فيما تقدم ، لا يمكن أن تكون أساسا لتحديد أعمال تولستوى تحديدا حقيقيا إلا إذا مكنتنا أيضا من أن نضع فى الحسبان وجهة نظره الخاصة . إن وجهة نظر تولستوى بما هو فرد تتحدد بأصله الاجتماعى . فالكونت تولستوى يمثل بصورة تلقائية ، إذا جاز هذا التعبير ، أرستقراطية الملاك . أما تولستوى كاتبا ، أى منتجا لأعمال أدبية ومذهب فكرى (وهما جانبان ينبغى التفرقة بينهما ــ كما سنرى فيما يلى) ، فإنه يتمتع إلى حد ما بقدرة على الحركة فى نطاق البناء الاجتماعى ؛ ويصبح ــ من ثم ــ كمن فارق موطنه . وهو فى كتاباته يعقد علاقة جديدة (بالنسبة إليه) مع تاريخ عصره ؛ لأنه يستند إلى أيديولوجيا مباينة لأيديولوجيته « بحكم وضعه الطبيعى »[١١] ، ألا وهى أيديولوجيا عامة الفلاحين . فأفكاره عن المجتمع الروسى بعد الإصلاح ليست هى آراء كونت مالك ؛ فلقد اتخذ لنفسه مذهبا هو « التولستوية » يرجع إلى طبقة أخرى من طبقات المجتمع . روى جوركى أن لينين كان يقول : « قبل أن يوجد هذا الكونت . لم يكن هناك فلاح (« موجيك ») حقيقى فى الأدب » . (ص ٢١٢) .

ومن هنا كان هذا الكونت الذى له نفس فلاح (على أن نعنى بهذا طرق الفلاح فى التفكير ، أو ما يسميه لينين « عقلية الفلاحين الآسيوية »[١٢] يحتل بفضل ما اختلف عليه من أفكار ، موقعا مركزيا فى الصراع الذى تفجر فى عصره .

ومن هذه العلاقة التى ربطت تولستوى بالبنية الاجتماعية ، والتى لم تكن علاقة فردية بالمعنى الدقيق ، وإنما كانت علاقة خاصة ، استمد مذهب تولستوى طابعه المميز بوصفه مذهبا أقرب إلى النقص منه إلى التناقض . فقد أدرك تولستوى خصائص عصره ، لكنه نظر من زاوية معينة ، واقترن إدراكه بكل ما انطوت عليه وجهة نظره من قصور . لقد رأى أن عصره هو عصر الاضطراب ، ولكنه لم يستطع أن يستشف النظام الذى كان يحكم تلك الفوضى . وهو ، وإن كان واعيا بعواقب النمو الرأسمالى (الذى كان يهدد مقومات وجود الكونت والفلاح على حد سواء) ، لم يستطع أن يتبين قوة البورجوازية ؛ وهى التى كانت ماثلة فى أدبه مثولا لا يقلل من خطره صمت الكاتب عنه[١٣] . كما

عجز تولستوى عن أن يلاحظ نشوء النظام البروليتارى الذى كان هو الطرف الثانى فى الصراع الكامن . كان تولستوى حاضرا يشهد التاريخ ، لكن حضوره يتمثل بصفة خاصة فى غيابه ؛ فلقد خفى عنه تماما تطور القوى على الصعيد المادى . ذلك أن « وجهة النظر » تتحدد بما تخفى أكثر مما تتحدد بما تكشف حقا للبصر . ومن الواضح أن هذا القصور يميز الحقبة المعنية بقدر ما يميز البنية الأساسية ؛ فلن يجدينا فى شىء أن نعرف علاقات القوى إذا لم نعرف فى الوقت نفسه كيف تدخل كل قوة منها فى هذه العلاقات ؛ فجميع « أنحاء الدخول » (فى العلاقات) يسهم فى تحديد العلاقات ذاتها . ويؤدى تجزؤ وجهات النظر ، وما يترتب على ذلك من علاقات جزئية متعددة ببنية العصر العامة ، إلى نشوء الأيديولوجيات المتعددة ، التى تختلف من حيث مضمونها بطبيعة الحال ، وإن كانت رجعية جميعها ، من حيث شكلها (ولن تشذ عن ذلك أيديولوجيا البروليتاريا إلا يوم تنظم بطريقة علمية فى إطار نشاط الحزب الاشتراكى الديمقراطى) . وخلاصة القول هى أن الحقبة التاريخية لا تنتج أيديولوجيا تلقائية واحدة ، ولكنها تنتج مجموعة من الأيديولوجيات التى تتوقف على العلاقات العامة للقوى ؛ وتتحدد كل أيديولوجيا إذن بجميع الضغوط التى تقع على الطبقة التى تمثلها .

لقد استطاع تولستوى ، بفضل « الانقلاب الكامل الذى أحدثه فى تصوره للعالم » ، أن يدخل فى الأدب « وجهة نظر الفلاح الساذج ، الذى يؤمن بالسلطة الأبوية » (ص ١٣٣) ، وأن ينتج من ثم أدبا فريدا يرجع إليه وحده . وينبغى لدراسة هذا الإنتاج ألا نخلط بينه وبين أى أعمال أخرى . لكن أدب تولستوى يستند إلى مذهب فكرى يرجع أساسا إلى آخرين . وعن طريق هؤلاء يتحدد أدب تولستوى تاريخيا :

> « . . . تلك الحقبة التى قدر لها أن تنجب مذهب تولستوى ، لا بوصفه ظاهرة فردية ، أو نزوة ، أو رغبة فى الأصالة ، ولكن بوصفه أيديولوجيا خاصة بالأوضاع الواقعية التى كان يحيا فيها ملايين البشر خلال حقبة محددة » (ص ١٤٦) .

إن علاقة تولستوى بالتاريخ فى عصره لا تتحدد بوضعه الفردى مباشرة ، وإنما تتحدد — على نحو غير مباشر — نتيجة لدخول أيديولوجيا بعينها طرفا وسطا لا تقوم العلاقة بدونه . فبين أدب تولستوى والعملية التاريخية التى « يعكس صورتها » (وهو تعبير يمكن أن نستبقيه مؤقتا) هناك عامة الفلاحين . وإنه لخطأ فادح إذن أن نرى فى « التولستوية » مذهبا أصيلا (وهو على وجه التحديد ما سيفعله النقاد البورجوازيون فى ١٩١٠) . فالكاتب لم يؤلف الأيديولوجيا التى تتضمنها مؤلفاته إلا فى الظاهر . وحقيقة الأمر أن هذه الأيديولوجيا قد نشأت بمعزل عنه . وإنا لنجدها فى كتبه ، كما وجدها هو نفسه فى الحياة . وينبغى إذن أن نلتمس أصالة أدب تولستوى خارج تلك الأيديولوجيا ، التى لم يتوقف وجودها عليه ؛ فمهمة الكتاب[١٤] ليست هى إنتاج الأيديولوجيات .

وينبغى — بناء على ذلك — أن يدرس العمل الأدبى فى إطار علاقتين : علاقته بالتاريخ ؛ وعلاقته بأيديولوجيا معينة عن هذا التاريخ . ولا يجوز أن نرده إلى أى من هذين الطرفين . والواقع أنه من الممكن أن نرى فى أدب تولستوى تناقضات عصره ، وأوجه القصور الناجمة عن علاقته الجزئية بهذه التناقضات (أو عن وجهة نظره إليها) . وبهذا المعنى استطاع لينين أن يقول : إن أدب تولستوى يعكس صورة الأوضاع ، أو بعض الأوضاع ، التى أحاطت بنشأته . ولذلك استطاع لينين أن يصف تولستوى بأنه « مرآة الثورة الروسية » .

***

لكن هذا الوصف ليس سوى بداية التحليل . لقد رأينا أن أدب تولستوى لا يمكن أن يرد إلى الأيديولوجيا التى يتضمنها ؛ وإنما ينبغى أن يحتوى — إلى جانب ذلك — على شىء آخر[١٥] . وينبغى إذن أن نميز عنصرا آخر إلى جانب المذهب الأيديولوجى ؛ عنصرا لا يمكن للأدب بدونه أن يوجد بوصفه طرفا فى علاقة . والخلط بين هذين العنصرين هو على وجه التحديد ما يفعله النقد البورجوازى لإشاعة الغموض . فالأيديولوجيا لا توجد فى الكتاب إلا فى مواجهة وسائل أدبية بالمعنى الدقيق للكلمة . وينبغى إذن أن نطرح مسألة التشكيل(mise en forme) ؛ فهى لا تتعلق بترجمة ميكانيكية (والترجمة على أى حال تفترض وجود لغتين ، وإلا لما أمكن تطبيق إحداهما على الأخرى) . فتأليف رواية (مثلا) من مواد أيديولوجية ، يقتضى وجود معرفة بطبيعة الرواية كما تحددها معايير غير أيديولوجية (إن النقد البورجوازى يستخدم — فى الواقع — معايير أيديولوجية ، حتى عندما يطرح — بل بصفة خاصة عندما يطرح — الأدب الخالص أو فكرة الفن للفن ؛ فإذا تناول « الملتزم » حوله إلى مايشبه الأيديولوجيا)[١٦] وإذا كانت الأيديولوجيا ، كما سنرى فيما يلى ، ناقصة دائما على نحو أو آخر ، فلعل مهمة الشكل الأدبى هى أن يكملها بطريقته الخاصة . إن العمل الأدبى لا يمكن أن يفصل عن مضمونه الأيديولوجى إلا على نحو مصطنع . تلك هى أول نقطة فى برهان لينين . لكن هذه الفكرة تعنى أن من الممكن التفرقة — على نحو ما — بين العمل الأدبى ومضمونه . ولينين يرشدنا إلى هذه التفرقة عندما يصف جليب أوسبنسكى : « . . . بما له من معرفة كاملة بالفلاحين (أو لنقل بمشكلات الفلاحين وعقليتهم) ، وبما أوتيه من موهبة فنية عظيمة نفذ بفضلها إلى صميم الأشياء » . (ص ٧٧) . لنتناول إذن فكرة « الموهبة الفنية العظيمة » ؛ فهى ما ينبغى الآن إيضاحه .

نحن بإزاء تفرقة ما زالت غامضة وإن تأكدت — كما رأينا — ضرورتها . فالعمل الأدبى يحتوى على مضمونه الأيديولوجى ، لا لأنه يصدر عن وجهة نظر أيديولوجية فحسب ، ولكن لأنه ينطوى أيضا على الجهد المبذول فى صياغة شكل محدد . وهذا الشكل — الذى هو « موهبة » الكاتب ، والذى يمكن — بفضله — تمييز الكتاب « الجيدين » عمن هم أقل « جودة » ، وعن السيئين — هو نوع من « إدراك » العملية التاريخية ، والدوافع الأيديولوجية . وقد يقال إذن : إن الكاتب العظيم هو من يقدم إلينا عن الواقع « إدراكا » مرهفا . لكن فكرة « الإدراك » هذه تنطوى على كثير من المشكلات . فمن الواضح أنه لا يجوز أن نخلط بينها وبين المعرفة النظرية . فمعرفة الكاتب بالواقع تختلف عن التفسير العلمى الذى ينبغى للحزب الماركسى أن يضعه لهذا الواقع ؛ وذلك على وجه التحديد لأن الكاتب

يستخدم من الوسائل ما هو خاص به . وقد يقال إذن إن معرفة الكاتب معرفة ضمنية ، غير واعية بمحتواها وأسبابها . لكنها لا يمكن فى هذه الحالة أن تعد معرفة ؛ لأن المعرفة لا يمكن أن تستخلص من آثارها . كلا ، ولا يمكن أن يقال إنها معرفة أيديولوجية (تدرك وتنقل عن طريق أيديولوجيا) ، إذا صح أن الأدب ينبغى أن يعرّف بمعزل عن الأيديولوجيا التى هو فى جدل معها .

وحتى لو جاز تعريف « الإدراك » الأدبى بأنه مناظر للمعرفة ؛ بأنه ضرب من المعرفة ، فإنه ينبغى أن يكون فى مستطاعنا عندئذ أن نحدد علام تنصب هذه المعرفة : على إدراك أيديولوجى للواقع ، أم على الواقع ذاته ؟ فإذا كانت الأولى ، لم يكن للأدب إلا وظيفة إعلامية (فهو ينقل مواد أيديولوجية) ، وإذا كانت الثانية ، لم يكن الأدب سوى وعاء لاستقبال المعطيات المادية . ومثال ذلك أن لينين ، وهو يحاول أن يحدد كيف يمكن استخدام أعمال الكاتب الشعبى إنجلهارت (« مصور الحياة الريفية ») ، يقول (ص ٧٨) إنه ينبغى التفرقة فى هذه الأعمال تفرقة دقيقة بين المذهب الفكرى (طريقة معينة فى رؤية الأشياء أو تفسيرها) ، والمعطيات (عناصر الواقع كما تنقلها الملاحظة النفاذة) ؛ وإن بنية هذه الأعمال تنطوى على تناقض ، لأن المذهب غير موائم للمعطيات . أفتكون وظيفة الأدب من حيث هو أدب ، أى ما يبقى من العمل بعد استبعاد كل ما هو مستعار من الأيديولوجيا ، هى أنه يقدم ملاحظات مستقلة عن المذهب ، تمتاز بأنها تنطوى على مقومات المعرفة الحقيقية ؟

> « إن اتخاذ المعطيات والملاحظات التى يقدمها إنجلهارت أساسا للحكم على المناطق الريفية . . . لن يكون أمرا شائقا ومفيدا فحسب ، ولكنه ـــ إلى جانب ذلك ـــ مسلك مشروع فى حالة الباحث الاقتصادى . وإذا كان العلماء يثقون فى البيانات المستقاة من الاستقصاءات ، وفى إجابات عدد كبير من الملاك وشهاداتهم ، برغم أنهم كثيرا ما يفتقرون إلى الموضوعية وإلى الكفاءة ، وأنهم ليس لديهم أى تصور متماسك ، ولا يستندون فى آرائهم إلى أى أساس راسخ ـــ فكيف لا يوثق فى ملاحظات أجراها طيلة أحد عشر عاما رجل يتمتع بقدرة فذة على الملاحظة ، وبصدق مطلق ؛ رجل درس موضوعه دراسة كاملة ؟ » . (الحاشية فى صفحة ٧٨) .

لكن لينين ، إذ يبدى هذا الرأى الذى يرسى به أساس استخدام النصوص استخداما علميا ، يحل محل الكاتب الباحث العلمى الذى قد يوجد كامنا فيه . ومعنى هذا أنه لا يرى فى الكتاب إلا شفافية مطلقة ، ولا يرى فى الوسائل الأدبية التى تستخدم فى إنجازه إلا « قدرة فذة على الحس السليم » ، أو « طريقة بسيطة ومباشرة فى وصف الواقع » ، أو ـــ كما يقول فى موضع لاحق ـــ « فى تعرية الواقع دونما هوادة » (ص ص ٧٨ - ٧٩) . والكاتب « الموهوب » إذن « شخص يلاحظ الواقع دونما هوادة » . وتلك هى الفكرة التى ينبغى أن تستوقفنا ؛ فليس من الضرورى أن تكون الملاحظة بلا هوادة لكى تكون صادقة ؛ وليس من الواضح كيف يمكن لمثل هذه الملاحظة المباشرة أن تكون فى حد ذاتها موضوعاً للمعرفة النظرية ؛ كما أنه ليس من الواضح كيف يمكن لمثل هذه الملاحظة أن تقدم فى الكتاب .

فإذا كان الكتاب يحتوى من العناصر ما يمكن استخدامه على نحو مباشر فى التوصل إلى معرفة علمية ، فذلك لأنه يتضمن بطريقة تلقائية بعض البيانات التى تتطابق مع الواقع مباشرة . وبذلك تُحل بسهولة المشكلة التى طرحت فى الخطاب الموجه إلى جوركى فى ١٩٠٨ ، ألا وهى : كيف يمكن لعمل أدبى أن يكون « على حق » إذا كان يستند إلى مذهب فكرى باطل ؟ فالإجابة هى أن رقابة المذهب تفلت منها بعض الذكريات الواقعية التى يقاومها . وبهذا المعنى يمكن أن توجد واقعية رجعية ؛ ذلك أن الواقع الذى تسعى الأحلام الأيديولوجية إلى تحطيمه لا يفتأ يطاردها . لكن فكرة تصوير الواقع على هذا النحو تصويراً ميكانيكيا فكرة غامضة ، وهى منافية تماما لنظرية المعرفة التى بسطها لينين فى مواضع أخرى . وواضح إذن أن فكرة مثول شبح الواقع فى الكتاب (فكرة الواقع الذى يلح بشبحه على الكتاب) ليست إلا وهما من الأوهام .

ليس فى مستطاع العمل الأدبى أن يتصل مباشرة بالواقع التاريخى ؛ فبينه وبين الواقع مجموعة من الحواجز أو الوسائط . فلقد رأينا أن الأيديولوجيا أعنى أيديولوجيا ما ، تدخل بينهما لتكون بمثابة واسطة أولى . كما رأينا أن بين الأيديولوجيا والكتاب الأدبى علاقة جديدة . وإنه لمن السخف وتحصيل الحاصل أن يقال إن هذه العلاقة تقوم على حضور بعض عناصر الواقع فى الكتاب ؛ فالكتاب ليس انعكاساً مباشراً للواقع ؛ وليس فيه إذن دلالة تلقائية (وهى نقطة سنفصل القول فيها فيما يلى) ؛ وهو نتاج لعملية ديالكتيكية ذات جانبين :

١ - عملية تاريخية .
٢ - أيديولوجيا ما } (١)

٣ - الأيديولوجيا
٤ - ؟ } (٢)

ونحن نسعى الآن إلى تحديد الطرف الرابع (إذ نتساءل عما هو أدبى بالمعنى الدقيق فى الكتاب) . وليس يجدينا فى حل المشكلة أن نخلط بين هذا العنصر والعنصر الأول .

ومعنى هذا أن تحليل العمل الأدبى لا يمكن أن يقتصر على عدد من المفاهيم العلمية التى تستخدم فى وصف العملية التاريخية ، أو على مفاهيم أيديولوجية ؛ وإنما ينبغى لهذا التحليل أن يستخدم مفاهيم جديدة ، تسمح بتفسير ما هو أدبى فى الكتاب . وهنا على وجه الدقة يبدو أن لينين تعوزه الحيلة تماما ؛ فهو يفتقر فى الواقع إلى المفاهيم الملائمة (لكن لا ينبغى أن نقلق لذلك ؛ فالنقد البورجوازى أشد عوزا من لينين ؛ فليس لديه إلا مفاهيم أيديولوجية) . يقول لينين ، وهو يحاول وصف تلك النظرة المتميزة التى يسددها الكاتب بقسوة إلى الواقع التاريخى وإلى الأيديولوجيا : هذا كاتب عظيم الموهبة ؛ مصور لا نظير له ، لقد استطاع أن يصور بوضوح . . . إلخ . فهو يقول عن كتاب جون ريد[١٧] : « لقد قدم لوحة صادقة بالغة الحيوية . . . » . (ص ١٨٢) . أما تولستوى ، فهو « لأنه كاتب عظيم قد عرف كما

لم يعرف كاتب آخر . . . » . نحن إذن لم نجاوز النقطة التى بلغها إنجلز عندما كتب يقول :

« إن الرواية ذات الاتجاه الاشتراكى تؤدى مهمتها كاملة عندما تحطم ــ بتصويرها الصادق للعلاقات الواقعية ــ الأوهام الموروثة عن طبيعة هذه العلاقات ، وعندما تزعزع تفاؤل العالم البورجوازى ، إذ تضطره إلى التشكك فى دوام النظام القائم ، حتى ولو لم يقدم الكاتب أى حلول ، وحتى ولو لم يتخذ موقفاً واضحاً » . (« عن الأدب والفن » ص ٣١٤) .

والكاتب إذن « يجسد » و « يعبر » و « يترجم » و « يعكس » و « يصور » . . . الخ ـ وهذه الألفاظ جميعاً هى الآن مثار المشكلة ؛ فهى كلها قاصرة بدرجات مختلفة . ولا يبدو أن هذه المشكلة تختلف عن المشكلة السابقة .

الصورة فى المرآة

ينبغى أن نبدأ مرة أخرى تحليل هذه النصوص النقدية من وجهة نظر جديدة ؛ فلدينا الآن تفسير لأدب تولستوى كامل بطريقته الخاصة ؛ كامل فى حدود قصوره . ونحن نعرف الآن عم ينبغى أن نبحث فى أعمال تولستوى ؛ أى عن علاقتها بالتاريخ . لكننا لا نعرف كيف يمكن إجراء هذه الدراسة ، ولا على أى شىء تنصب حقا ؛ إذ يبدو كما لو كان العمل الأدبى قد أسقط من التفسير الذى نحن بصدده ، بحيث لم يبق من العمل سوى مضمونه . فلقد روعى فى هذا التفسير كل شىء إلا كتب تولستوى وما لها من طبيعة خاصة . ذلك أن معرفة ما فى أدب تولستوى ليست هى معرفة مم يتكون هذا الأدب .

ويجب إذن أن نستخلص ما فى مشروع لينين من عناصر تسمح بمراعاة عمل الكاتب . ومن الواضح أن هذا الوصف الجديد لا يستقل عن الوصف السابق إلا توخيا لليسر ؛ فهما متشابكان فى واقع الأمر . فالمقالات التى كتبها لينين عن تولستوى تورد عددا من المفاهيم المهمة التى يمكن إذا ما وضحت وبررت أن تكون هى المفاهيم الأساسية فى النقد العلمى . ووجه الإشكال هنا أن لينين يستخدم هذه المفاهيم ، لكنه لا يطرح موضوع تبريرها نظريا ؛ إنه يطبقها بدرجة كبيرة من الحذق ، دون أن يربطها بنظرية فى الأدب ، كما فعل فى حالة النقد العلمى (« المادية والنقد التجريبى ») . وعلى الرغم من أن هذه المفاهيم قد ظهرت فى مجال النظرية السياسية (فقد كانت مقالات لينين ــ كما رأينا ــ سياسية أساسا) ، فإنها من الممكن أن تدرس خارج مجال استخدامها فى السياسة . لكنها ، وإن استخدمت على نحو صائب فى مجال بعينه ، ينبغى أن تسلك سبيل التمحيص النظرى قبل أن يمتد استخدامها إلى مجالات أخرى . وذلك هو الشوط الذى ينبغى أن نقطعه الآن .

لقد تبلورت فعالية مقالات لينين أساسا فى عدد من المفاهيم النقدية ، هى « المرآة » و « الانعكاس » و « التعبير » . يقول لينين ، وهو فى قوله هذا يعرف الأدب : العمل الأدبى مرآة . وهو قول يذكرنا على الفور بفكرة مبتذلة أصبحت تستخدم رمزاً شعائريا أجوف للإشارة إلى الأدب الواقعى . لكن كلمة المرآة كما يستخدمها لينين تشير إلى مفهوم ولا تشير إلى صورة ؛ وينبغى إذن أن تحدد عن طريق تعريفها على الأقل .

والواقع أن قول لينين يأتى فى أعقابه إيضاح مؤداه أن المرآة لا تصور « الشىء » فى حد ذاته : « بيد أننا لا يمكن أن نصف شيئا بأنه مرآة لظاهرة ما ، إذا كان من الواضح تماما أنه لا يعكس صورتها بصدق » . (ص ١٢١) . ومرآة الأدب ليست إذن مرآة إلا فى الظاهر ، أو أنها ــ على الأقل ــ لا تعكس صور الأشياء إلا بطريقة خاصة بها . وليست المرآة المقصودة إذن أى سطح عاكس لا يواجهه شىء دون أن يسجل صورته على نحو مباشر . ولم يكن لينين يقصد فكرة المرآة التى تشوه الصورة ، وهى الفكرة التى تتبادر إلى الذهن فى هذا الصدد ، وإنما كان يقصد مرآة تتكسر عليها الصور . أفمن الممكن أن تكون المرآة المعنية مرآة مهشمة ؟

الواقع أن علاقة المرآة بالشىء الذى تعكس صورته (الواقع التاريخى) علاقة جزئية ؛ فالمرآة فى هذه الحالة تختار أو تنتخب ؛ فهى لا تعكس صورة الواقع الماثل بأكمله . والاختيار هنا لا يتم بطريقة عشوائية ، وإنما هو خاصية مميزة للمرآة ، ومن شأنه إذن أن يساعدنا على معرفة طبيعتها . ولقد رأينا فيما تقدم أسباب هذا الاختيار . ذلك أن تولستوى لم يكن فى مستطاعه ، نتيجة لعلاقته الشخصية والأيديولوجية بتاريخ عصره ، أن يكوّن عن هذا التاريخ إلا وجهة نظر جزئية . ونحن نعرف بصفة عامة أنه لم يستطع أن يدرك هذا التاريخ بوصفه مرحلة ثورية . وهو إذن لا يستحق لقب مرآة الثورة لأنه يعكس صورتها . وإذا كان العمل الأدبى مرآة ، فمن المؤكد أنه لا يحمل هذا الوصف نتيجة لأن له علاقة واضحة بالحقبة التى « يعكس صورتها » . فتولستوى « قد عجز على نحو واضح عن أن يفهم عصره » ، و « قد أشاح بوجهه عنه على نحو واضح » (ص ١٢١) . وليس ما نراه فى العمل الأدبى مطابقاً كل المطابقة لما رآه تولستوى بصفته الشخصية ، وبما هو ممثل لأيديولوجيا معينة ، وصورة التاريخ فى المرآة لا يمكن إذن أن تكون انعكاساً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بحيث تعد صورة طبق الأصل . وإننا لنعرف على أى حال أن التصوير بهذا المعنى مستحيل . وإذا كنا نستطيع أن نتعرف عصر تولستوى فى أدبه ، فإن هذا لا يدل على أن تولستوى قد عرف عصره بحق . إن لتولستوى بمرآته علاقة إذن ترادف (أو تشبه على الأقل) العلاقة التى تربط بعض العاملين فى الثورة بحقبتهم ؛ فهم قد اشتركوا فى الثورة مباشرة ، وكان دورهم فيها فعالا ، وإن لم يدركوا نطاقها أو أسبابها (ص ١٢٢) .

ويرجع هذا أولا إلى أن الثورة ظاهرة متشابكة ، فالصراع الذى يدور فيها ليس صراعا بسيطا ، وإنما يتميز بتعدد جوانبه (انظر التحليل السابق) ؛ والعملية التاريخية تجرى على عدة مستويات فى الوقت نفسه ، وتتشابك بعدة طرق . ومن الممكن إذن الاشتراك فيها من خلال أحد أجزائها ، مع البقاء فى جهل مباشر ببقيتها (وإن كان هذا الجهل ظاهريا تماما كما سنرى فيما يلى) . فلقد كان فى « الثورة الكبرى » عنصر فلاحى هو فى الواقع أوضح عناصرها ؛ وعن طريق هذا العنصر يتحدد مكان تولستوى ، ومكان أدبه فى التاريخ : « كان على تولستوى أن يعكس على الأقل بعض الجوانب الأساسية فى

الثورة » (ص ١٢١) . فهو إذن قد اقتصر على عنصر واحد ؛ وعلاقته المباشرة بالواقع جزئية بالضرورة لا من حيث مضمونها فحسب ، ولكن أيضا من حيث شكلها ذاته ، وكل الذين اشتركوا فى هذه الثورة (ومن ذا الذى لم يشترك فيها ؟) قد دخلوا فى علاقة مباشرة مع عنصر واحد على الأقل من عناصر الوضع الثورى . لكن هذه العلاقة لم تكن مباشرة إلا فى الظاهر ؛ فلقد تحددت فى الواقع بذلك الوضع فى عمومه . ومن الخطأ إذن أن نتمسك بفكرتى « عنصر من عناصر الوضع » ، و « المشاركة فى الأحداث » ، إذا انتهتا بنا إلى تحليل ميكانيكى . فعنصر الصورة المنعكسة بصدقه الظاهر يتوقف فى حقيقة الأمر على جميع التأثيرات التى تقع عليه فى الأجل القصير والأجل الطويل على السواء ، وذلك لأنه يتحدد بفضل مكانه من البنية المعقدة . ووجوده الإيجابى أقل أهمية إذن من أنه يبدو كأنه قد جوف من خارجه[18] ــ إذا صح هذا التعبير . ذلك أن وضعه يتوقف على جميع الظروف التى أدت إلى إحداثه على نحو غير مباشر . فلعل العمل الأدبىّ يكون مرآة لا لشىء إلا لأنه يسجل الصورة المنعكسة بما هى صورة جزئية ؛ لأنه يصور واقعا ناقصاً لا يناله إلا من خلال عناصره . وهو يحتل مكانته المميزة لأنه لكى يحقق مهمته ليس فى حاجة إلى أن يحيط بجميع العوامل ؛ فهو يكتفى بإثبات ضرورتها ، بحيث يمكن أن تقرأ هذه الضرورة فيه . ومهمة النقد العلمى هى إذن الاضطلاع بهذه القراءة . وإذا كان بمستطاع مرآة الأدب أن ترينا ذلك ، فلأنها ليس من مهمتها أن تعكس بطريقة آلية صورا لابد أن تكون عمياء (ولا تستحق إلا أن ترفض) ، أو أن تكون أداة للمعرفة (فللمعرفة أدواتها التى تفى بأغراضها) . إن المرآة فى هذه الحالة بمثابة كاشف لاغنى عنه . ووظيفة النقد هى إذن أن يساعدنا على أن نستخرج ما تنطوى عليه الصور فى المرآة .

وينبغى إذن أن نلتمس سر المرآة فى شكل الصورة التى تعكسها كما تبدو فيها : كيف يمكن لها أن تبين الواقع التاريخى دون برهان ، بحيث تبين جوانبه الخفية دون أن تشير إليها صراحة ؟

وبذلك يكتسب مفهوم المرآة معنى جديدا إذا استكمل بفكرة التحليل (الذى يبرز الطابع الجزئى فى الصورة المنعكسة) . لكن فكرة التحليل هذه لا تخلو هى ذاتها من الغموض ؛ لأنها توحى بأن الواقع نتاج لعملية تجميع (مونتاج) . وينبغى أن يفهم هذا التحليل بحيث لا يستتبع القضاء على ما فى الواقع من تشابك . ولا يكفى إذن أن يقال إن الواقع يبدو فى المرآة متجزئا ؛ فالصورة التى تعرضها المرآة مجزأة هى ذاتها . وهى بفضل تركيبها هذا توحى بما فى الواقع من تقسيم . والأدب الذى أنتجه تولستوى ليس عملاً متجانساً ، وليس فيه من الاتصال والصفاء والوحدة ما توحى به الصورة الناجمة عن الانعكاس . فهو ليس وحدة واحدة . فإذا رأينا فيه هذه الوحدة ، كنا بذلك نخلع عليه صورة مثالية ، ونرفض فهمه ، كما يحاول النقد الليبرالى والبورجوازى (ص ١٤٧) . فلنعد إذن إلى الفكرة التى مؤداها أن المرآة ليست سطحاً عاكساً بسيطاً . ذلك أن أدب تولستوى هو نفسه مركب من عناصر . وكما رأى فرويد أن تفسير الحلم يقتضى رده أولا إلى عناصره التى يتألف منها ، يقول لنا لينين إن العمل الأدبى لابد أن يدرس بهذه الطريقة ؛ فلا نخلع عليه وحدة وهمية ، وإنما ينبغى أن ندرسه فى تقسيمه الضرورى والحقيقى .

ويترتب على هذا أن الثورى الذى يريد أن يرى نفسه فى أدب تولستوى كما يراها فى المرآة ، ينبغى أن يحترس من أضاليل النقد الرجعى والنقد الليبرالى ، ويتعين عليه أن يعرف كيف يتعرف فى أدب تولستوى المرآة التى يتضمنها ، بدلا من أن يحاول أن يتمثله بأكمله ، بحيث يصبح العمل الأدبى ذريعة للإعراب عن معتقد سياسى أو أيديولوجى . وكما سلمنا بأن أدب تولستوى ليس صورة شاملة ، ينبغى أن نسلم أيضاً بأنه ليس صورة أساسية بسيطة وكاملة فى حد ذاتها . وينبغى بإزاء تشابك العملية التاريخية أن نعرف كيف نبرز تشابك الكتاب .

> « إن صورة تولستوى العظيمة لم تشكل من المعدن ، من كتلة واحدة بلا شائبة . وإن جميع المعجبين به من البورجوازيين (قد وقفوا لتكريم) ذكراه ، لا لأنه كان « وحدة واحدة » ، وإنما لأنه لم يكن كذلك » (ص ١٤١) .

والواقع أن حكم البورجوازية على أدب تولستوى ليس ناتجا عن قصور فى الفهم أو عن جهل ، ولكنه ناجم عن خطأ له مغزاه . فالطريقة البورجوازية فى قراءة أدب تولستوى هى إحدى ثمرات هذا الأدب ؛ وهى علامة تسمح لنا منذ البداية بأن ندرك اختلاله .

وأول ما ينبغى أن نفعل إذن هو أن نفرق بعناية فى أدب تولستوى بين تراثين لا يمكن التوفيق بينهما ؛ تراث ينبغى أن يرفض ، وتراث ينبغى أن يعرض (انظر ص ١٣٧) : « . . . ما فى تولستوى من عناصر تعبر عن تحيزه ولا تعبر عن عقله ؛ وما فيه من عناصر ترجع إلى الماضى ولا تنتمى إلى المستقبل » ؛ و « . . . العناصر التى لا ترجع فى تراثه إلى الماضى ، وإنما تنتمى إلى المستقبل » . « . . . وذلك هو التراث الذى ينبغى للبروليتاريا الروسية أن تتلقاه وتدرسه » (ص ١٣٠ ــ ١٣١) . إن تأكيد هذا المعنى لا يخلو من دلالة ؛ إذ يبدو أن تولستوى قد خلف فى ١٩١٠ تركة بورجوازية وتركة بروليتارية . لكن تولستوى ــ كما رأينا فيما تقدم ــ ليس كاتبا بورجوازيا ، ولا كاتبا بروليتاريا ، وإنما هو كاتب فلاح . وإن أدبه ليبدو ــ كيفما كان وجه استخدامه ــ كأنه حاد عن مركزه ، وتجرد من سماته الخاصة ، فليس له بذاته إلا علاقة ملتوية . وهذا الانقسام الذى يوجد فى داخل العمل هو نفسه الانقسام الناجم عن اندراج الأيديولوجيا فيه ، فكأنها منه فى فجوة :

> « تستطيع الطبقة العاملة ، بدراستها أعمال تولستوى الفنية ، أن تحسن تعرف أعدائها ، فى حين ينبغى للشعب الروسى بأكمله ، إذا فحص فكر تولستوى ، أن يفهم ما فيه هو نفسه من أوجه الضعف التى منعته من أن يستكمل تحرير نفسه » (ص ١٣٥) .

وقد عرفنا فيما تقدم أنه لا ينبغى أن نخلط بين عمل تولستوى ، من حيث هو عمل أدبى ، والأيديولوجيا التولستوية التى لا ترجع إليه ولكنها نشأت على أرض أجنبية تماما . غير أن هذه الفكرة تكتسب الآن معنى جديدا : ففى داخل العمل الأدبى تقوم بين العمل ذاته ومضمونه الأيديولوجى علاقة لا تقتصر على التجاور ، وإنما تقوم على التنازع . فإذا أدركنا أن العمل الأدبى موجه فى الوقت نفسه إلى فئات مختلفة من

القراء ــ ولدينا الآن مثال جديد على ذلك ؛ فقد رأينا لتونا أن العمل الأدبى ملك للطبقة العاملة ، فى حين أن المذهب الفكرى وسيلة للفهم بالنسبة للشعب الروسى بأكمله ــ وجدنا أنفسنا بإزاء الفكرة نفسها ، ألا وهى أن العمل الأدبى فى أعمق أعماقه غير متسق . هناك إذن عدة مرايا ؛ والصور التى تقدمها ليست متكاملة ؛ والكتاب بجوانبه المتعددة يبث أضواء مختلفة .

لكن المشكلة الكبرى فى هذا الصدد هى أن نتحاشى تفسير هذا التعدد ، كأن نعزو إلى العمل مثلا أنه يجمع بين عدة دلالات . فلننظر على الفور فى المثل الأساسى فى هذا الصدد . لقد كتب لينين فى مقالته الأولى (١٩٠٨) يقول :

« وعلى ذلك ينبغى أن نحكم على التناقضات التى تنطوى عليها آراء تولستوى ، لا من وجهة نظر الحركة العمالية المعاصرة ، والاشتراكية المعاصرة (فذلك حكم ضرورى بطبيعة الحال ، ولكنه غير كاف) ، ولكن من وجهة نظر حركة الاحتجاج على الرأسمالية الصاعدة ، وعلى الدمار الذى حاق بالجماهير وقد جردت من أراضيها ؛ وهو الاحتجاج الذى كان لابد أن يصدر عن الريف الروسى بسلطته الأبوية » . (ص ١٢٣) .

ويعد ذلك بعامين كتب لينين فى مقالته الثانية :

« وليس من الممكن إذن أن نصيب فى الحكم على تولستوى إلا باتخاذ وجهة نظر الطبقة التى أثبتت ، بدورها السياسى ، وكفاحها فى أول تسوية لهذه التناقضات إبان الثورة ، أن دورها هو دور القائد فى كفاح الشعب من أجل الحرية ، وفى تحرير الجماهير المستغلة ، التى أثبتت ارتباطها الدائم بقضية الديمقراطية ، وقدراتها النضالية ضد ضيق أفق الديمقراطية البورجوازية (بما فى ذلك ديمقراطية الفلاحين) وقلة شأنها . إن ذلك الحكم ليس ممكنا إلا من وجهة نظر البروليتاريا الاشتراكية الديمقراطية » . (ص ١٢٩) .

إن التعارض بين هذين الرأيين هو من الوضوح بحيث يبدو مثيرا للحرج لأول وهلة . ذلك أن لينين يقترح علينا فى واقع الأمر أن نصدر على تولستوى « حكمين صائبين » ؛ أحدهما يستند إلى الوجهة نفسها التى تحدد نظرة تولستوى ؛ وثانيهما ينكر على العمل الأدبى اكتفاءه الذاتى الزائف ، ويفضحه فى مواجهة حاسمة . لكنه لا يجوز لنا على الإطلاق أن نقف موقف الاختيار بين هذين الحلين ؛ فهما لا يتعارضان فى نهاية المطاف إلا فى نطاق ترادفهما وارتباطهما الضرورى . ذلك أن تولستوى لا يتقدم إلينا بوصفه كاتبا إلا لقدرة العمل الأدبى على أن ينطوى على تنوع محدد . وهو محدد لأنه برىء من تهمة ازدواج المعنى . فالانزلاق من وجهة نظر إلى أخرى فى داخل أعمال تولستوى ليس تحولا بين « إما أو » « على نحو غير مفهوم » ؛ وإنما هو التحول الذى يقتضى « الطرفين معا » ؛ بحيث يوجدان على وجه التحديد فى نطاق تنازعهما . وهكذا ننتهى مرة أخرى إلى فكرة القراءة المزدوجة ، وإن كانت القراءة مزدوجة بمعنى أقوى فى هذه الحالة ؛ لأننا بإزاء قراءتين كلتاهما صائبة . فلعل صوابها ناتج إذن عن التقائهما .

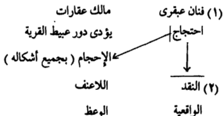
ولذلك كان ينبغى أن نلتمس الصدق فى أدب تولستوى ــ فهو لابد أن يحتوى على شىء من الصدق ؛ شىء يمكننا أن نعرف الحقيقة به ــ فيما ينطوى عليه من صراع . ويمكن أن نقول بعبارة أدق إن مضمون العمل الأدبى لدى تولستوى يتعلق على نحو ما بالتناقض . يقول لينين فى هذا الصدد : إن عمل تولستوى عظيم لأنه يعكس صورة لتناقضات عصره . فهل يعنى هذا أنه يصور بالكامل جميع عناصر الصراع ، بحيث ينتج من ثم ، أو ينقل ، صورة للتناقض ؟ إن القول بهذا يعنى إنكار عمل تولستوى من حيث هو عمل أدبى ؛ يعنى التضحية به من أجل تفسير لا يرضى إلا الحاجة المباشرة . فمن الواضح أن تناقضات العصر تقع ، وينبغى أن تبقى دائما ، خارج نطاق العمل ؛ لأنها من طبيعة أخرى تختلف كل الاختلاف . فإذا كان فى العمل تناقض ، فلابد أن يكون تناقضا من نوع آخر ، وأن يخضع لقوانين أخرى خاصة بنوع ألطف من الانتقال[١٩] .

إن السؤال النقدى كما يصوغه لينين هو كما يلى : ماذا نرى فى المرآة ؟ والجواب هو أن لما نراه فى المرآة علاقة ما بالتناقض . فلنقل مرة أخرى إن المرآة لا تعكس صورا لأشياء ؛ لأنها لو فعلت ، لكان معنى ذلك أن بين الصورة والشىء علاقة من التطابق الميكانيكى . إن الصورة فى المرآة خداعة ؛ لأن المرآة لا ترينا إلا علاقات التناقض ؛ فهى عن طريق الصور المتناقضة تعرض أو تستحضر ما فى العصر من تناقضات تاريخية . وهو ما يصفه لينين أيضا بأنه «أوجه النقص والضعف فى ثورتنا » . وعمل المرآة يتم إذن على النحو التالى :

أوجه النقص التاريخية ←ــــــــــ تناقضات الكتاب
انعكاس فى المرآة .

فلنحاول الآن تحديد هذه الأطراف ؛ أى تحديد التناقضات المعنية . إن تحديد التناقضات الواقعية السائدة فى حقبة تاريخية ما يثير مشكلات أخرى لا حاجة بنا إلى أن نهتم بها هنا . لكن ماذا عساها تكون تلك التناقضات التى يتضمنها أدب تولستوى ؟ وما علاقاتها بالتناقضات الواقعية ؟

لقد خصص لينين كل المرحلة الثالثة من مقالته الأولى (ص ١٢٢) لحصر التناقضات فى عمل تولستوى[٢٠] . (على أن يفهم أن العمل مأخوذ هنا بأوسع معانيه ؛ فهو يشمل كل ما صنعه تولستوى ؛ أى كتبه ومذهبه الفكرى وتأثيره) :



ينطوى التناقض الأول على علاقة بين عمل تولستوى بقدر مايتحدد بمعايير جمالية ، والوضع الواقعى لتولستوى بقدر مايحدد الذات (التى تتحدث ؟) فى قصصه . لكن هذا الطرف الأخير فى علاقة التناقض متناقض فى حد ذاته ؛ لأنه ينطوى على الصراع بين الوضع الطبيعى

لتولستوى (علاقته بحكم مولده بالتاريخ) ، ووضعه الأيديولوجى (الذى مكنه من أن ينقل علاقته بالتاريخ من حالتها الطبيعية) . وذلك هو التناقض الذى يتوقف عليه إنتاج الكتاب ؛ لأن تولستوى ليس لديه من سبب لتغيير علاقته بالتاريخ سوى رغبته فى أن يصبح كاتبا ، ولأن وعظه يبقى وعظا عن طريق الكتاب . فالتناقض الأول يقوم إذن بين الكتاب نفسه وظروف إنتاجه (المتناقضة) . أما التناقض الثانى الذى صيغ برغم وحدته فى ثلاث صور مختلفة ، فهو يحدد مضمون العمل الأدبى ذاته . ويترتب على ذلك أن التناقض يهاجم الكتاب من الداخل والخارج على السواء .

والتناقضات « صارخة » ؛ أى أنها من الوضوح بحيث لا تكمن فى الكتاب كمون البنية الخفية[٢١] . وهى مع ذلك غير ظاهرة ؛ لأن أدب تولستوى يحدثنا عنها دون أن ينطق بها . إنها متضمنة فى العمل الأدبى ، لكنها لا توجد فيه بوصفها مضمونا من بين مضامينه الصريحة . فلا توجد فى العمل الأدبى بهذه الصفة إلا بعض التناقضات الواقعية (ومثال ذلك : التناقض بين العنف السياسى ومهزلة القضاء التى يدينها تولستوى) . إن التناقضات المذكورة تحدد بنية العمل بأسره ؛ فهى تشكله بحيث يقوم على أساس من عدم الاتساق[٢٢] .

إن هذه التناقضات تحدد طبيعة عمل تولستوى ؛ لأنها تقرر له حدوده ومعناه على السواء ؛ وهذا المعنى لا يفهم إلا فى إطار هذه الحدود . والحدود المعنية هى أن تولستوى لم يستطع أن يتوصل إلى معرفة كاملة بالعملية التاريخية (ولما كانت معرفته ناقصة فإنها ليست إذن بالمعرفة) . أما المعنى ، فهو أن الحدود ضرورية ما دامت « التناقضات ليست وليدة المصادفة » (ص ١٢٣) . ومن الممكن ، بالنظر إلى هذا المعنى الذى يتوقف على الحدود ، وإلى هذا المضمون الذى يتحدد بعوامل خارجية ، أن نقول إن عمل تولستوى معبِّر ، وإنه يتحدد بفضل علاقته بشىء آخر . وهكذا نكتشف مرة أخرى ، فى صورة عكسية ، شيئا عرفناه فيما تقدم . فلقد رأينا أن العمل الأدبى لا يمكن أن يتضمن أيديولوجيا لا تنتمى فى حد ذاتها إليه إلا إذا وضعها فى علاقة من الاختلاف مع نفسه ؛ وها نحن نرى الآن أن العمل الأدبى لا يمكن أن يوجد إلا إذا أدخل فى ذاته هذا العنصر الغريب الذى يؤدى إلى تفجر التناقض فى داخله .

ولما كان العمل الأدبى « تعبيرا عن ظروف متناقضة » ، فإنه بحكم طبيعته المجزأة (فهو يتفتت إلى كثرة من العناصر المتباينة ، أو التى يمكن على الأقل تحليلها) ، لابد أن « يعكس » جميع التناقضات التاريخية التى تطبع الوضع التاريخى بطابع النقص . ولا ينبغى الخلط بين هذه المجموعة من التناقضات وأى تناقض بعينه (مثل أى من التناقضات التى يصفها تولستوى وصفا صريحا) ، أو بينها وبين التناقض البسيط العام الذى قد ينجم عن محصلة التناقضات الأخرى جميعا . وهكذا يمتاز العمل الأدبى بأنه يقدم عن التاريخى المتشابك نظرة كاملة بطريقته الخاصة ؛ فوجهة نظره دالة على نحو كامل . ولقد رأينا فيما تقدم أن طبيعة العمل الأدبى تتحدد بما ينقصه ، أو بطابعه الجزئى . فلنقل الآن إن العمل كامل ، أى أنه واف بمعنى خاص به . وليس ثمة تعارض بين هذين القولين ؛ فهما فى واقع الأمر متكاملان . ذلك أن العمل ليس ناقصا بالمقارنة مع عمل آخر تسد فيه جوانب النقص،وتصحح فيه أوجه القصور . فأوجه النقص هذه لا تنال منه ، وإنما هى سبب وجوده بصفته التى لا وجود له بدونها ، أى من حيث هو شىء فريد . والمرآة معبرة بسبب مالا تعكسه ، بقدر ما هى معبرة بسبب ما تعكسه . وليس للنقد من موضوع حقيقى سوى غياب بعض الصور أو التعبيرات . ومرآة الأدب مرآة عمياء فى بعض جوانبها ، لكنها مرآة أيضا بحكم عماها .

ولما كان العمل الأدبى ينتج فى ظرف متناقضة ، فإنه يقوم على انعكاس الصور وغيابها فى الوقت نفسه (وهذا هو الاقتران الذى يعنينا) ؛ ولهذا كان العمل الأدبى متناقضا فى حد ذاته . ولا ينبغى أن يقال إن تناقضات العمل انعكاس للتناقضات التاريخية ؛ والأحرى أن يقال إنها ناتجة عن غياب هذا الانعكاس . وهكذا نرى مرة أخرى أنه لا يمكن أن يقوم بين الشىء و« صورته » تطابق بطريقة آلية ؛ فالتعبير فى هذه الحالة لا يعنى نسخا مباشراً (بل لا يعنى معرفة) ؛ وإنما هو تشكيل غير مباشر ، ناتج عن قصور النسخ . وللعمل — بناء على ذلك — معنى يفى بأغراضه ، وليس فى حاجة إلى أن يستكمل . وهو معنى ناتج عن ترتيب الانعكاسات الجزئية فى داخل العمل ، وعن نوع من تعذر الانعكاس . ومهمة النقد هى إظهار هذا المعنى .

ومفهوم التعبير أقل إبهاما إذن من مفهوم الانعكاس . فهو يسمح بتحديد بنية العمل كله بوصفها تعارضا يقوم على نقص . والتناقض ، أو النقص ، يملأ عمل تولستوى ، ويحدد مبناه بصفة عامة . وينتج الديالكتيك فى الكتاب (ولعلنا نذكر هنا فكرة بريخت عن ديالكتيك المسرح) عن العلاقة الديالكتيكية القائمة بين الكتاب والديالكتيك الواقعى (أى العملية التاريخية) . والجدل (أو التعارض أو الصراع) كما يبدو فى الكتاب هو نفسه أحد أطراف الجدل الواقعى . ولذلك لا يمكن للتناقضات التى فى الكتاب أن تكون هى تناقضات الواقع ، وإنما هى ناجمة عنها بوصفها محصلة نهائية لعملية ديالكتيكية من التشكل ، تتدخل فيها الوسائل الخاصة بالأدب . إن تولستوى بمثابة مترجم للتناقضات التاريخية فى الواقع ؛ والمترجم هو من يحتل موقعا مركزيا فى علاقة من التبادل . وتولستوى يقدم إلينا التاريخ ذاته بأعماله الأدبية ، لكنه لكى يحقق ذلك ، يضع نفسه (أو أنه يوضع ، فهما سيان) فى داخل الجدل التاريخى . وهو إذ يقف على هذا النحو فى مركز التبادل ، يستكشف السبل المؤدية إلى اقتصاد جديد[٢٣] .

بقى أن نفهم كيف تتم هذه « الترجمة » ؛ أى أن نعرف أطراف الديالكتيك فى الكتاب . ما الطرفان اللذان يظهر التناقض بينهما فى عمل تولستوى ؟ ثمة إجابات مختلفة عن هذا السؤال : بين الأيديولوجيا (بما هى فجوة) والعمل (كما يتحدد بناء على علاقته بالأدب) ؛ بين الأسئلة المطروحة بطريقة واقعية ، والإجابات المقدمة بطريقة مثالية ؛ بين معطيات الواقع ، والملاحظة التى تؤلف بينها . لكن جميع هذه الإجابات ترتد على نحو لا يخلو من المفارقة إلى إجابة واحدة ، هى أن لينين إذ يتحدث عن التناقضات فى عمل تولستوى يعنى دائما تناقضات الأيديولوجيا :

« إن التناقضات فى أفكار تولستوى مرآة حقيقية للظروف المتناقضة التى لعب فيها الفلاحون دورهم التاريخى فى أثناء ثورتنا » . (ص ١٢٤) .

إن الكتاب لا يستقبل فى داخله المضمون الأيديولوجى إلا بينَّ

تناقضه على الفور ، بحيث لا يوجد المضمون فيه إلا فى إطار من التنازع . وبذلك نفهم كيف يوجد تناقض فى « الأفكار » ، وتناقض بين الأفكار والكتاب الذى يقدمها .

وليس هناك ما يدعو إلى أن نطيل القول فى تناقضات الأفكار ؛ لأنها بسيطة الشكل . فهى تقوم أساسا على ما هنالك من اقتران وتعارض بين الاحتجاج الشديد وموقف قوامه الإحجام ؛ على التولوستوية فى تمزقها بين الاتهام والنسيان . ونحن نعرف أن هذا الازدواج لا يرجع إلى تولستوى بصفة خاصة ، وأنه أساساً من عمل « ملايين وملايين من الناس » ، إى جماهير الفلاحين :

« . . إن تولستوى يعتنق وجهة نظر الفلاح الساذج الذى يؤمن بالسلطة الأبوية ؛ وهو يعبر فى نقده وفى مذهبه الفكرى عن سيكولوجية هذا الفلاح . فإذا كان نقد تولستوى يتميز بشدة عاطفته وانفعاله وقوة حجته وحيويته وصدقه وجرأته فى سعيه إلى « أن يصل إلى الجذور » ، وأن يكتشف الأسباب الحقيقية لشقاء الجماهير ، فلأن هذا النقد ينم بحق عما حدث من تحول عنيف فى آراء ملايين الفلاحين على أثر تحررهم من ربقة العبودية ، وإدراكهم أن هذه الحرية إنما تعنى أشكالا جديدة من الفظائع هى الخراب ، والموت جوعا ، والحياة دون مأوى بين صعاليك المدن . . . ولقد كان تولستوى أمينا فى وصفه لمشاعرهم ، بحيث أدخل فى تعاليمه ذاتها سذاجتهم ، وبعدهم عن السياسة ، وتصوفهم ، ورغبتهم فى اعتزال الدنيا ، و « عدم مقاومة الشر » وسخطهم سخطا لا حول له ولا قوة على الرأسمالية و « سلطة المال » . وهكذا تغلغل فى فكر تولستوى احتجاج ملايين الفلاحين ويأسهم » (ص ١٣٤) .

معنى هذا أن المرآة تصور وجهة نظر الفلاحين بجميع عناصرها . وعن طريق هذه الصورة تبدو العناصر المذكورة متناقضة . بقى أن نعرف ماذا نعنى عندما نتحدث عن التناقضات الأيديولوجية ، ومتى يحق لنا أن نفعل ذلك .

إذا بحثنا طبيعة الأيديولوجيا بصفة عامة(٢٤) ، بدا لنا سريعا أنه من غير الممكن وجود تناقض أيديولوجى ـ هذا إلا إذا وضعنا الأيديولوجية فى تناقض مع نفسها ؛ إلا إذا حملنا التناقض إليها فى إطار حوار أيديولوجى بدوره . فالأيديولوجيا بحكم تعريفها لا تعوزها الإجابات فى نقاش متناقض ، لأنها مهيأة لذلك ، فهى ما وجدت إلا لتمحو كل أثر للتناقض . والأيديولوجيا من حيث هى أيديولوجيا لا تنهار إذن إلا إذا واجهت الأسئلة الحقيقية . لكن حدوث ذلك يقتضى أن تكون الأيديولوجيا عاجزة عن سماع هذه الأسئلة ؛ أى أن تكون عاجزة عن ترجمتها إلى لغتها الخاصة . فلما كانت الأيديولوجيا حلا زائفا لنقاش حقيقى ، فإنها فى نظر نفسها سديدة دائما من حيث هى إجابة . والمهم إذن أنها لا يمكن أن تجيب أبدا عن السؤال المطروح . فهى كاملة لأنها قادرة على أن تطيل بقاءها برغم نقصها . وهى من ثم على خطأ ، ودائما يتهددها خطر أساسى لا يمكنها أن تواجهه على حقيقته ، ألا وهو فقدان الواقع . وليس من الممكن للأيديولوجيا أن تصدق مع نفسها إلا بقدر ما تبقى إجابة غير شافية عن السؤال الذى تتخذه أساسا لها ، وحجة تتعلل بها فى الوقت نفسه . ونقطة الضعف الأساسية فى أى أيديولوجيا هى أنها لاتستطيع أبدا أن تدرك بنفسها حدودها الحقيقية ؛ فهى على أفضل تقدير تستطيع أن تدرك هذه الحدود عن طريق مصدر آخر ، أى نتيجة لنقد جذرى فعال ، وليس نتيجة لدحض مضمونها بصورة سطحية ـ وعندئذ يستغنى عن نقد الأيديولوجيا بنقد ماهو أيديولوجى .

فلنقل إذن إن الأيديولوجيا ليست مغرّبة عن نفسها ، أو متناقضة مع نفسها ، بقدر ما هى أسيرة . ولكن أسيرة أى شىء ؟ إذا أجبنا بأنها أسيرة ذاتها ، وقعنا فى الوهم وفى التناقض الزائف . والأصح أن نقول إنها أسيرة حدودها ؛ فهذا أمر مختلف ؛ وهو ليس بالأمر الواضح . الأيديولوجيا سجينة ، وخطؤها أنها تدعى أنها غير محدودة (أى أن لديها إجابة عن كل سؤال) داخل حدودها . ولذلك كانت الأيديولوجيا عاجزة عن أن تكون نسقا فكريا ، فذلك هو شرط ظهور التناقض (إذ لا يمكن أن ينشأ التناقض إلا داخل نسق يخضع لبنية محددة ، وإلا اقتصر الأمر على وجود تعارض) . والأيديولوجيا كل زائف لأنها لم تحدد لنفسها حدودها ؛ لأنها لا تستطيع أن تواجه بالفكر مواقع حدودها . فهى قد تلقت هذه الحدود ، لكنها تكرس وجودها لنسيان هذه الهبة الأولى . وهذه الحدود المفروضة التى تدوم وتظل كامنة أبدا ، هى سبب التنافر المتأصل فى بنية كل أيديولوجيا : التنافر فيما بين انفتاحها الظاهر وانغلاقها الباطن .

من هنا كانت الخلفية الأيديولوجية التى ترتكز عليها حقا كل أشكال التعبير وكل المظاهر الأيديولوجية ، هى فى صميمها خلفية صامتة لا تبين ، بحيث يمكن أن يقال إنها غير واعية . ولكن ينبغى أن نؤكد أن هذه الخلفية غير الواعية ليست معرفة صامتة ، وإنما هى جهل كامل بنفسها . فإذا صمتت ، كان صمتها عما لا يمكنها الحديث عنه . وعلينا إذن أن نحفظ لعبارة « الخلفية الأيديولوجية » كل ما تنطوى عليه من إبهام ؛ فهى تشير إلى ذلك الأفق الأيديولوجى الذى لا ينفد والذى لا يتحفظ إلا لأن هناك دوما قصة تروى ؛ كما أنها تشير إلى ذلك الفراغ الذى يقوم عليه بناء ما هو أيديولوجى ذاته ، والذى يستمد منه مكانته . ولما كانت الأيديولوجيا تشبه عالما يدور حول شمس كبرى لكنها غائبة ، فإنها تتكون مما لا تستطيع الكلام عنه ؛ فهى توجد لأن هناك من الأمور ما ينبغى الصمت بشأنه . وبهذا المعنى أمكن للينين أن يقول : « إن صمت تولستوى فصيح العبارة » .

فإذا استجوبنا إحدى الأيديولوجيات أو حققنا معها ، أمكن فى نهاية المطاف أن نكتشف حدودها ؛ لأننا نلقاها كما لو كانت عقبة لا يمكن تخطيها ؛ فهى موجودة ، لكننا لا نستطيع أن ندفعها إلى الكلام . وينبغى إذن لكى نعرف ماذا تريد الأيديولوجيا أن تقول ، أن نعبر عما تعنيه ؛ أن نخرج من نطاقها ؛ أن نهاجمها من الخارج فنسعى إلى إضفاء الشكل على مالا شكل له . ولا يعنى هذا أن نحاول وصفها ؛ فلن نتبين أعراض ضعفها من إجاباتها ، وهى التى يمكن دائما أن تتسلسل فى اتساق لا يعاب ، وإنما نتبينها من الأسئلة التى لا تجيب عنها .

فإذا قال لينين إن « أفكار تولستوى مرآة لأوجه الضعف وجوانب

القصور . . » فإن هذا يعنى أن الصورة التى فى المرآة ليست من طبيعة أيديولوجية تماما . ولابد أن حدثا ما قد وقع فيها بين الأيديولوجيا والكتاب الذى يعبر عنها ؛ وليس البعد بينهما من قبيل اللياقة المجردة . فإذا كانت الأيديولوجيا فى حد ذاتها تبدو دائماً ممتلئة وحافلة ، فإنها ، بوجودها فى الرواية ، تبدأ فى البوح **بأوجه النقص فيها** ، وتظهر فى حجمها الحقيقى ، إذ تتشكل فى صورة مرئية . ففى الكتاب ، وعن طريق الكتاب ، يصبح من الممكن الخروج من مجال الأيديولوجيا التلقائية ؛ من الوعى الزائف بالذات وبالتاريخ والزمان . ذلك أن الكتاب يرسم للأيديولوجيا صورة معينة ، يضفى عليها من القسمات ما لم يكن لها ، ويبينها . وهو من ثم يواجهها ضمنا بوصفها موضوعا ، بدلا من أن يحياها من الداخل وكأنها وعى داخلى ؛ إنه يستكشفها (كما استكشف بلزاك باريس فى « الكوميديا البشرية » مثلا) وهو يخضعها لامتحان الكلمة المكتوبة ، لتلك النظرة المتربصة التى تقتنص كل ما هو ذاتى وتبلوره على شكل موقف موضوعى . إن الأيديولوجيا التلقائية التى يحيا الناس فى إطارها (والتى ليست تلقائية فيما تنتج ، ولكن لأن الناس يعتقدون أنهم يكتسبونها على نحو تلقائى) لا تنعكس فى مرآة الكتاب انعكاسا ؛ ولكن الكتاب يهشمها ويقلبها فيجعل داخلها خارجها ؛ لأن صياغتها فى عمل أدبى يكسبها وضعا آخر غير وضعها بوصفها حالة من حالات الوعى . فلما كان الفن ، أو الأدب على الأقل ، يحتقر بطبيعته الرؤية الساذجة للعالم ، فإنه يجعل من الأسطورة والوهم موضوعات مرئية .

إن أدب تولستوى موجه نحو عملية من النقد الاجتماعى العقيم ، ولكنه يضع فى متناولنا ، إذا تجاوزنا هذه الاستجابة بما فيها من أريحية غير مجدية ، مسألة تاريخية خصها بالاهتمام . ومن المؤكد إذن أن العمل الأدبى يتحدد بعلاقته بالأيديولوجيا ، لكن هذه العلاقة ليست علاقة من التشابه (كما يحدث فى حالة الصورة المطابقة لأصلها) ، وإنما هى دائما علاقة من التناقض بدرجة أو بأخرى . فالعمل الأدبى يتألف ضد أيديولوجيا ما ، بقدر ما يتألف انطلاقا منها . وهو يسهم ، على نحو ضمنى دائما ، فى فضحها ، لأنه - على الأقل - يرسم حدودها . ومن ثم كان بطلان أى محاولة « لإزالة الزيف » فى حالة الأعمال الأدبية ؛ فهى تقوم بحكم طبيعتها ذاتها على هذا المسعى .

ولكن لا ينبغى أن يقال إن الكتاب يجرى حوارا مع الأيديولوجيا ؛ فتلك أسوأ طريقة ممكنة للوقوع فى حبائلها . ومهمته - على عكس ذلك - هى أن يعرض الأيديولوجيا فى صورة غير أيديولوجية . فإذا استعنا بالتفرقة الكلاسيكية بين الشكل والمضمون — وهى تفرقة لا يجوز تعميم استخدامها - أمكننا أن نقول إن للعمل مضمونا أيديولوجيًا ، ولكنه يخلع على هذا المضمون شكلا محددا . وحتى لو افترضنا أن هذا الشكل أيديولوجى بدوره ، فإن هذا الازدواج من شأنه أن يؤدى إلى تصدع الأيديولوجيا داخل نطاقها ذاته . وليست الأيديولوجيا هى التى تتخذ من نفسها حينئذ موضوعا للتفكير ، ولكن عمل المرآة يحدث فى داخلها نقصا كاشفا ، فيظهر ما فيها من اختلافات وتنافر ، أو ما فيها من عدم اتساق ذى دلالة .

وبذلك يمكن تقدير الفجوة التى تفصل العمل الفنى عن المعرفة الحقيقية (المعرفة العلمية) ، وإن كانت تقارب بينهما أيضا ؛ لأنهما يشتركان فى بعدهما عن الأيديولوجيا. فالعلم يلغى الأيديولوجيا ويمحوها ، أما العمل الأدبى فإنه يشكك فيها إذ يستخدمها . ولئن كان من الممكن تصور الأيديولوجيا فى شكل مجموعة غير منظمة من الدلالات ، فإن العمل الأدبى يقترح قراءة هذه الدلالات بطريقة معينة ؛ إذ يربط بينها بما هى علامات . ومهمة النقد هى أن يعلمنا كيف نقرأ هذه العلامات .

***

وبذلك يبدو أننا قد استنفدنا ما فى مفهوم المرآة من معان . ففى المرآة تلتقى الانعكاسات التى تتشكل على سطح أعمى ، تماما كما تتشكل الألوان فى اللحظة المناسبة فى شكل لوحة على قماش الرسم . ولينين يعلمنا أن النظر فى المرايا ليس بالأمر البسيط ؛ فقد حرص على أن يتناولها بالدراسة الفاحصة .

لقد حدثنا ديديرو فى الإضافة[٢٥] التى كتبها لـ « رسالة عن العميان » عن فتاة عمياء هى الآنسة دى ساليناك ، فقال : « كانت تمزح أحيانا فتقف أمام مرآة وترتدى ملابسها وتحاكى كل ملامح المرأة اللعوب إذ تشحذ أسلحة إغرائها . وكانت محاكاتها من الدقة بحيث كانت تثير الضحك » . لكن يحسن أن نغلق أعيننا عن هذا الضحك . فإذا كان الأمر لعبا ، جاز لنا أن نتساءل عمن تجوز عليه الحيلة ؛ أهو المرآة التى تجيب ، أم هو من يعتقد أنه يبصر العمياء لأنه يرى صورتها فى المرآة . لكن الشخص الذى لا يبصر هو سيد الموقف فى هذه اللعبة ؛ فهى قريبة من صورتها ، وهى تتحكم فيها . كما حدثنا ديديرو عن الفتاة نفسها فقال : « كان يستطاعها إذا سمعت الغناء أن تميز أصواتا سمراء وأخرى شقراء » . فإذا جن الليل هازم الأبصار ، اهتدت إلى نوع أوثق من النظر . « كانت تقول عند مقدم الليل إن ملكنا يشرف على نهايته ، وإن ملكها يوشك أن يبدأ » . بقى أن نعرف ما إذا كان الليل ، ذلك « الملك » الذى يهزم الصور ، يؤدى إلى اختفاء الصور أم يحفظها . وليس من قبيل المصادفة إذن أن « رسالة عن العميان » تنتهى بنا - عند الحديث عن حالة سوندرسن الشهير - إلى علم للانعكاسات . « سألته ماذا تعنى المرآة بالنسبة إليه ، فأجاب قائلا : إنها آلة تظهر الأشياء على مسافة من الأشياء ذاتها ، فهى كيدى ، لا يتعين على أن أضعها بالقرب من شىء ما لكى أحسه »[٢٦] .

« آلة تظهر الأشياء على مسافة من الأشياء ذاتها » . ذلك أن المرآة تضفى على الأشياء أبعادا جديدة ؛ تعمقها فتحولها بحيث تبدو مباينة لنفسها . إنها توسع نطاق العالم ، لكنها — بالإضافة إلى ذلك - تمسك به وتنفخه وتمزقه . وفيها يكتمل الشىء ويتصدع فى الوقت نفسه . وإذا كانت المرآة تبنى ، فإن البناء فى هذه الحالة مضاد لعملية التكوين ؛ فهى لا تنشر الشىء ولكن تحطمه . ومن هذا التصدع تنبثق الصور فتصور العالم وقواه ، فتظهر وتختفى ، ويصيبها التشويه فى لحظة التشكل ذاتها . ومن ثم كان الخوف الطفولى بإزاء المرايا ؛ الخوف من أن ترى العين فيها شيئا آخر ، وإن ظل هو الشىء نفسه .

وبهذا المعنى يمكن وصف الأدب بالمرآة ؛ فهو إذ ينقل الأشياء من مواضعها يحتفظ بصورها ؛ وهو يسقط سطحه الرقيق على العالم وعلى التاريخ ؛ وهو يخترقها ويحطمها ؛ وفى أعقابه تنشأ الصور .

الهوامش :

(١) انظر فى هذا الصدد :
Claude Prévost, Lenine, la Politique et la Litterature
(Litterature, Politique, Idéogie, Paris, 1973) فى
Lenine, Sur l'art et la litterature, Paris 1975.
(وهى مجموعة من النصوص ، اختارها وقدمها : Jean — Michel Palmier ؛ انظر على وجه التحديد تقديم بالمير لمقالات لينين عن تولستوى فى المجلد الثالث من هذه المجموعة) . (م) .

(٢) انظر خطاب إنجلز إلى مارجريت هاركنس Margaret Harkness ، الذى ترد مقتطفات منه فى :
Maynard Solmon (ed), Marxism and Literature, Brighton, England, 1979, pp. 67-69. (م)

(٣) انظر الترجمة الفرنسية لـ « كتابات موسكو » للوكاتش :
(م) - Georges Lukačs, Ecrits de Moscou, Paris 1974.

(٤) انظر الترجمة الإنجليزية لكتاب ماشرى « من أجل نظرية للإنتاج الأدبى » ، التى اضطلع بها Geoffrey Wall :
- A Theory of Literary Production, London 1978.

(٥) إنه لمما يثير الدهشة أن تكون للأيديولوجيا فى نظر ماشرى قيمة تجاوز التاريخ ، فإذا لم يكن ثمة خطأ مطبعى ، فإن من المحتمل أن يكون هذا الرأى الذى يلقيه ماشرى على نحو عابر ناتجاً عن تأثير ألتوسير ، ذلك أن للأيديولوجيا فى نظر هذا الأخير قيمة تجاوز التاريخ بمعنى من المعانى . فهو يرى أن جميع الأيديولوجيات تؤدى ــ برغم اختلافاتها بحسب المناطق والعصور ــ وظيفة واحدة ، وهى أنها تحول الأفراد إلى « ذوات » أو « أشخاص » ؛ أى أنها تجعل الفرد يعيش علاقته بظروف وجوده الواقعية بطريقة يتوهم بمقتضاها أنه ذات مستقلة حرة . وبهذه الوسيلة على وجه التحديد يمكن إخضاع الفرد ؛ يمكن إقناعه أو إيهامه بأنه اختار قيوده بمحض إرادته . انظر :
Louis Althusser, (Idéologie et appareils d'etat) (نشرت أولاً فى « La Pensée » ، العدد ١٥٠ (يونيو ١٩٧٠) ، ثم جمعت مع مقالات أخرى فى كتاب بعنوان (Positions)(١٩٧٦) . (م) .

(٦) Engelhardt . وهو كاتب « شعبى » ، نسبة إلى المذهب الذى يفترض أن عامة الشعب هم مصدر الحكمة والفضائل (م) .

(٧) انظر ما كتبه لينين عن « تطلعات الفلاحين الثورية الرامية إلى تحقيق المساواة ؛ فلقد كانوا يناضلون من أجل تغيير سلطة الملاك العقاريين تغييراً كاملاً ، ومن أجل إلغاء الملكيات الإقطاعية الكبرى » . (فى مقالته الصادرة فى ١٩١٢ عن هرزن) .

(٨) تلك هى المرحلة الديمقراطية من التاريخ الروسى ؛ وهى ديمقراطية فلاحين وديمقراطية بورجوازية . ومن ثم كانت التسمية المركبة التى يرددها لينين : الثورة البورجوازية ــ الفلاحية . (ص ١٢٣ و ص ١٢٧) .

(٩) نشر لينين مقالته هذه فى « البرافدا » (١٩٢١) عن مجموعة من القصص القصيرة صدرت فى باريس فى السنة نفسها بعنوان « اثنتا عشرة سكيناً فى ظهر الثورة » ، لكاتب يدعى أركادى أفيرتشنكو ؛ وكان من الروس المهاجرين المعادين للنظام السوفيتى . ولينين يكتب عن هذا القصاص بشىء من السخرية ؛ لأن قصصه التى كتبها دفاعاً عن النظام البائد تؤدى فى الواقع إلى فضحه وإدانته . ولكن لينين يثنى فى الوقت نفسه على أفيرتشنكو ، بل يوصى بإعادة طبع بعض قصصه ، لأنه صادق ، وعلى معرفة بالواقع قبل الثورة ؛ وقد انتصرت واقعيته على رجعيته . (م) .

(١٠) لكن هذه الحقبة لا تتحدد بتطبيق معيار التعاصر ميكانيكياً .

(١١) « . . . كان تولستوى ينتمى بحكم مولده وتربيته إلى الطبقة العليا من النبلاء الملاك فى روسيا ؛ لكنه قطع وشائجه بجميع الآراء السائدة فى ذلك الوسط . . . . » . (١٣٣) .

(١٢) من الممكن الاستعاضة عن كلمة « الآسيوية » بكلمة « الشرقية » دون إخلال بما يعنيه لينين . (م) .

(١٣) وسوف يتقرر مصير أعمال تولستوى بعد وفاته بهذا القصور (الذى يعنى النقص) . فلن تتورع البورجوازية فى مرحلة أخرى من تطورها ، يغلب فيها صراعها مع البروليتاريا كل صراع آخر ، عن أن تستغل أعمال تولستوى لصالحها ، فتستخدمها سلاحاً ضد الثورة البروليتارية . وقد كتب لينين هذه المقالات لينتزع منها هذا السلاح ، وليعيد أدب تولستوى إلى جمهوره الحقيقى . انظر فى هذا الصدد المقالة الخامسة : « أبطال التحفظات » .

(١٤) يستخدم المؤلف كلمة « الكتاب » ليدل على النص أو العمل الأدبى . (م) .

(١٥) لا يجوز رد العمل الأدبى إلى أيديولوجيته إلا فى ظروف خاصة . ومثال ذلك أن هرزن كان مصيباً فى رأى لينين عندما كتب قائلاً : « إن الأدب الذى ينتجه شعب محروم من الحرية السياسية هو المنبر الوحيد الذى يمكن له عن طريقه أن يطلق صيحات سخطه وضميره » . (« الأعمال الكاملة » ، المجلد السادس ، ص ٣٥٠) . وفى مثل هذه الحالة يصبح الأدب بمثابة تعبير أيديولوجى . لكن استخدام الأدب على هذا النحو ، وإن كان مشروعاً تماماً ، يترك مشكلة تحديد طبيعة الأدب معلقة .

(١٦) إن ما يقوله المؤلف فى هذا الموضع ليس واضحاً كل الوضوح . لكن يبدو أنه يعنى شيئاً من قبيل ما يلى . إن النقد البورجوازى إذ يطرح فكرة الفن للفن ، وينادى باكتفاء العمل الفنى بذاته ، إنما يصدر عن موقف أيديولوجى ؛ لأنه غير مطابق للواقع ، ولأنه لا يخلو من عنصر المصلحة ؛ فالنقد البورجوازى لا يريد للفن أن يتناول المجتمع الرأسمالى بالتمحيص . فإذا تناول النقد البورجوازى الأدب الملتزم أو الأدب الهادف ، تجاهل ما فيه من مقومات جمالية ، ولم ير فيه إلا الأيديولوجيا التى يتضمنها ، وعامله كأنه أيديولوجيا صرف . (م) .

(١٧) كتاب جون ريد (John Reed) عن ثورة أكتوبر ١٩١٧ : « عشرة أيام هزت العالم » . (م) .

(١٨) يستخدم ماشرى هنا فكرة التجويف ليدل على توقف الصورة المنعكسة على القوى التى تخرج عن نطاق المجال الذى تصوره مباشرة ؛ فهذه القوى تخترق الصورة و « تحفر » فيها وتتغلغل فى صميمها . و « التجويف » الناتج ذو جانبين ؛ فهو ناجم عن تأثيرات خارجية ، لكنه فى الوقت نفسه جزء من الشىء المجوف . وسوف يتحدث ماشرى فيما يلى عن اندراج الأيديولوجيا فى العمل الأدبى وكأنها منه فى فجوة . فالأيديولوجيا تدخل العمل الأدبى من خارجه ؛ لأنها ليست من صنع الكاتب ، لكنها فى الوقت نفسه جزء لا يتجزأ من العمل الأدبى ؛ فكأنها فجوة أو تجويف فيه . (م) .

(١٩) الانتقال المعنى هو انتقال تناقضات الواقع إلى العمل الأدبى بوصفه صورة للواقع . وماشرى يريد أن يقول إن التناقض فى العمل الأدبى لا ينتقل إليه من الواقع عن طريق النسخ ، وإنما ينتقل إليه بطريقة أخرى أكثر تعقيداً ، ووفقاً لقوانين أخرى . (م) .

(٢٠) يقول لينين فى الفقرة التى يشير إليها ماشرى ويلخصها : « إن التناقضات التى توجد فى أعمال تولستوى ومذهبه ، وفى مدرسة تولستوى بأسرها ، تناقضات صارخة . فهناك من ناحية روائى عبقرى لم يرسم للحياة الروسية لوحات فذة فحسب ، وإنما قدم أيضاً إلى الأدب العالمى أعمالاً من المرتبة الأولى ؛ وهناك ــ من الناحية الأخرى ــ صاحب أملاك يؤدى دور رجل به هوس . وهناك ــ من ناحية ــ احتجاج على النفاق والزيف الاجتماعيين بشدة ملحوظة ، وبصراحة وصدق ؛ وهناك ــ من الناحية الأخرى ــ « التولستوى » ، أى ذلك البكاء المنهك الهستيرى ، الذى يدعى المثقف الروسى ، والذى يضرب بيده على صدره أمام الناس قائلاً : « أنا منحرف ووضيع ، لكننى أجاهد من أجل تحسين نفسى . وأنا أمتنع عن أكل اللحم فلا أقرب إلا كريات الأرز » . وهناك ــ من ناحية ــ نقد الاستغلال الرأسمالى بلا هوادة ، وإدانة العنف الذى تمارسه الحكومة ، ومهازل القضاء ، وإدارة الدولة ، وكشف التناقضات العميقة بين زيادة الثروات وانتصارات الحضارة من جهة ، وزيادة البؤس والجهل والشقاء بين الجماهير العاملة من جهة أخرى . وهناك ــ من ناحية أخرى ــ المتدين الذى به هوس ، والذى يعظ الناس « بعدم مقاومة الشر » بالعنف . وهناك ــ من ناحية ــ الواقعية فى أوضح صورها ، ونزع الأقنعة أيا ما كانت ، وهناك ــ من الناحية الأخرى ــ وعظ الناس بأسوأ الأشياء . . . » . (م) .

(٢١) لقد ترجمت هذه العبارة بشىء من التصرف ؛ فماشرى يقول حرفياً « . . . بحيث لا تشكل فى العمل بناء هو منه بمثابة السر » . وهى طريقة ملتوية فى التعبير . لكن الحديث هنا عن البناء أو عن العمارة (architecture) على وجه التحديد لا يخلو من مغزى ؛ فهو ينطوى ــ فيما يبدو ــ على نقد للبنيوية . يريد ماشرى أن يقول إن تناقضات تولستوى لا تشكل فى عمله الأدبى « بنية عميقة » على حد تعبير البنيويين (وإن كانت تحدد بنية ذلك العمل بمعنى آخر للبنية) . (م) .

(٢٢) قد يمكننا هنا أن نستعيض عن الصورة فى المرآة « بالصورة فى السجادة » كما تتضح من قصة مشهورة لهنرى جيمس .

(٢٣) « الاقتصاد » المعنى هنا لا يعنى الاقتصاديين ورجال الأعمال والمال . إنه الاقتصاد الذى ينطوى عليه إنتاج العمل الأدبى بوصفه تنظيماً أو تشكيلاً جديداً « يعكس » صورة للواقع دون أن ينقله بحذافيره . (م) .

(٢٤) للاطلاع على مثل هذا البحث ، انظر : ل. آلتوسير : « الماركسية والإنسانية » ، فى « من أجل ماركس » .

(٢٥) يشير ماشرى إلى « الإضافة » ، لكن الواقع هو أن النص موضوع الحديث ــ الذى ألفه ديديرو بعد مضى ثلاثين عاماً على كتابة « رسالة عن العميان » ــ يحمل عنوان : « إضافات إلى رسالة عن العميان » . (م) .

(٢٦) ماشرى يفتقر هنا إلى الدقة ، فالواقع أن الحوار الذى ينقله عن ديديرو لم يجر مع سوندرسن (أستاذ الرياضيات بجامعة كيمبردج) ، ولكن مع رجل آخر كان كذلك مكفوفاً . وقد أشار إليه ديديرو (انظر الصفحات الأولى من « رسالة عن العميان ») بوصفه «المكفوف الذى ولد أعمى بيويسو» (نسبة إلى مكان فى فرنسا) . (م)



في الأيديولوجيا الاشتراكية

جورج برنارد شو*
دراسة السوبرمان البرجوازى

كريستوفر كودويل

تقديم وترجمة: إبراهيم حمادة

« إنه رجل طيّب ، وقع بين الفابيّين »

لينين

تقديم

من المألوف أن تصدر ــ بين الحين والآخر ــ فى المحيط الأدبى بإنجلترا وأمريكا ، كتب فى النقد ؛ يشترك فى تحريرها نقاد متعددو الاتجاهات والمذاهب ، بمقالاتهم وبحوثهم التى تتناول مختلف الأشكال الأدبية .

ومن الملاحظ أن غالبية كتب تلك المجموعات النقدية ــ التى صدرت خلال العقود الأربعة الأخيرة ــ لا تكاد تخلو من مقالة ــ أو أكثر ــ للناقد الإنجليزى الراحل كريستوفر كودويل ؛ بوصفه أحد ممثلى الفكر الاشتراكى البارزين فى عالم النقد الأدبى .[1]

وكريستوفر كودويل ، هو الاسم المعار إلى قلم كريستوفر سانت جورج اسبرج SPRIGG ، أحد الشبان الأفذاذ ، المتعددى المواهب ، الذين يبشّرون ــ فى سن مبكرة ــ بمستقبل فكرى أو فنى مزهر ، إلا أن الموت يخترمهم ، قبل أن ينضجوا ، ويحققوا بعض ماوعدوا به .

ولد كريستوفر فى بيوتنى فى العشرين من أكتوبر عام ١٩٠٧ ، والتحق بالمدرسة البندكتية فى إيلنج ، ولكنه انقطع عن الدراسة وهو فى الخامسة عشرة من عمره ، وراح يخوض غمار الحياة العملية ، بذهن متوقد ، وملكة إبداعية أصيلة ، وقدرة عجيبة على تحصيل المعرفة ؛ إذ استطاع ــ قبل أن يبلغ الخامسة والعشرين من عمره القصير ــ أن يعمل صحفيا فى جريدة « يوركشاير أوبزرفر » مدة تزيد على ثلاث سنوات ، وأن يشغف بالهندسة ، والعلوم ، والملاحة الجويّة ، ويعمل محرّرًا ثم مديرًا لدار نشر متخصصة فى علوم الطيران ، وأن يخترع جهازاً خاصًا بتعشيق التّروس الآلية ، أشاد به المتخصّصون فى إحدى مجلات هندسة السيارات . هذا ، بالإضافة إلى مانشره من خمسة كتب مدرسية حول الطيران ، وسبع روايات بوليسية ، وبعض القصص القصيرة والقصائد .

وفى سنة ١٩٣٤ ، أخذ كريستوفر كودويل يهتم بأسس التفكير الماركسى ؛ فدرس أعمال ماركس وإنجلز ولينين ، وبعض شرّاحهم ومعارضيهم . وفى العام التالى ، سكن فى حى بوبلر بلندن ، وانضمّ إلى فرع الحزب به ، وأخذ يخالط عمال حوض السفن ، وأفراد الطبقة البروليتارية ، ويشاركهم مشكلاتهم وتطلعاتهم المستقبلية .

ولما اشتعلت نيران الحرب الأهلية فى إسبانيا ، اختير كودويل ليسوق سيارة إسعاف ، اشتراها فرع الحزب بالتبرعات التى جمعها .

* فصل من كتاب «دراسات فى ثقافة تحتضر» لكريستوفر كودويل
Christopher Caudwell, George Bernard Shaw : A Study of the Bourgeois Superman, in **Studies in a Dying Culture**. London, Dodd Mead, 1958.

وبعد توصيلها إلى الجمهوريين المناضلين ، انخرط جنديا فى « اللواء الدولى » . وخلال إحدى الغارات الحربية المعادية ، قتل كودويل مع الكثيرين من رفاقه ، وكان ذلك فى اليوم الثانى عشر من شهر فبراير عام ١٩٣٧ ، ولم يكن قد أتمّ الثلاثين من عمره .

ولقد ترك كودويل أعمالاً أدبية ونقدية مخطوطة ، نشر معظمها بعد موته . وفى مقدمة تلك الأعمال التى طبعت :

- « هذى يدى » (رواية) - ١٩٣٦ .
- « أزمة فى الفيزيقا » - ١٩٣٩ .
- « قصائد » - ١٩٤٩ .
- « دراسات فى ثقافة تحتضر » - ١٩٥٨ . (٢)
- « دراسات إضافية فى ثقافة تحتضر » - ١٩٥٨ .
- « الوهم والواقع : دراسة فى منابع الشعر » - ١٩٦٣ . (٣)
- « الرواية والواقعية : دراسة فى الأدب الإنجليزى البرجوازى » - ١٩٧١ .

ولقد عدت كتابات كودويل - برغم ضآلة حجمها الكمىّ - من أولى المحاولات التى بذلت للوصول إلى حلول ماركسية ، لمشكلات علم الجمال الأساسية ،(٤) بل بقى طوال ثلاثين عاما - على الأقل - بعد موته ، أهم ناقد ظهر فى الثقافة الإنجليزية ، واستطاع أن يحلّل بعض جوانبها ، فى ضوء استيعاب واعٍ للمفاهيم الماركسية . ولعل أبرز إسهام شارك به فى علم الجمال الماركسى - كما يقول دارسوه - هو نظريته فى وظيفة الأدب .

فلم يكن يعنيه سبب إنتاج المجتمعات المختلفة أنماطاً مختلفة من الأدب ، بقدر ماكان يعنيه سبب وجود الأدب والفن بوجه عام . ومن هنا ، أخذ يدرس الأدب (فى) المجتمع ، وليس بوصفه مجرد انعكاس للمجتمع . ومع أن الفن يعمل من خلال أفراد - إذ إن مهمته تتعلق بالأفراد بماهم أفراد ، إلا أن كودويل وجد أن مهمة الأدب الاجتماعية لاتتّضح إلا عند الالتزام بنظرة إلى المجتمع فى كليته . وللوصول إلى تلك المهمة الاجتماعية ، كان عليه أن يلتزم بنظرة جدلية للأدب ، لا ترى فيه أعمالا جامدة ، وإنما صيرورة . فالأدب والمجتمع يعيشان فى وحدة جدلية ؛ والوجود الاجتماعى لا يقوم إلا بتصميم الأدب فحسب ، ولكن الأدب - بدوره - يقوم بالتأثير فى المجتمع . لقد درس كودويل - فى أعماله المتأخرة بصفة خاصة - الأدب فى علاقته بحياة المجتمع ؛ وهو مدرك أن الأدب - كأى نتاج اجتماعى آخر - يؤدى شيئا له وظيفة فى حياة الإنسان .

ولاشك أن كودويل ليس الناقد الأول - أو الوحيد - الذى يؤمن بأن للأدب وظيفة ، ولكنه الرائد الذى حاول أن يصل إلى نظرية تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للأدب ؛ أى نظرية للأدب بوصفه عاملا له وظيفة ، يعمل فى المجتمع كله ، وليس فى الأفراد بماهم وحدات منفصلة تؤلف هذا المجتمع .

ولاشك - مرة أخرى - أن هناك نقاداً آخرين ، رأوا للأدب وظيفة اجتماعية ، ولكن دون أن يروا هدفاً لتلك الوظيفة . فالقول بأن الأدب « يفعل شيئا » ، ليس كافيا ، وإنما يجب أن يكون للوظيفة هدف وغاية . وهنا يرى كودويل أن الأدب يعمل كى يزيد من حرية الإنسان . وهو عندما يقوم بمهمته على نحو صحيح ، يزيد من تحرّر الإنسان ، وتحرّر المجتمع . والادب الذى لايزيد من حرية الإنسان - أو ينقص منها - لا يؤدى مهمته على النحو الصحيح ، بل هو أدبٌ سيىء . (٥)

ومن الملاحظ أن الدارس لأعمال كودويل النقدية ، لا يعدم - برغم سخائها الفكرى - أن يلمس مزيجا من السلبيات فى التفكير والتعبير ؛ فهى تفتقر إلى التنظيم والمنهجية الأكاديمية ؛ كما أنه يقفز من نقطة إلى أخرى ، ويعتسف الاستنتاج ، ويلعب بالألفاظ والعبارات ، ويتغامض ، ويتناقض ، ويتطرف ؛ ولربما رجع ذلك - وغيره - إلى أنه وضع كتاباته فى مرحلة غضّة من حياته ، وفى مدة قصيرة . ومن هنا يصعب نعته بأنه « باحث ناضج » .

ومقالته عن شو - التى نترجمها هنا - مصابة فى أصلها ، ببعض تلك المآخذ ، كما أنها تتوغل فى التفسيرات والتعليلات الأيديولوجية على نحو عريض ، فى حين أنها لاتتيح غير فرصة جدّ محدودة لمسرحيات شو ، التى كان يجب أن تحتل المساحة الأعرض ، لأنها لبّ الموضوع . وكما أن آراءه لا تعبرّ إلا عن موقفه الفكرى الشخصى ، وتحتاج إلى تعليقات مستفيضة خارج النطاق الأدبى ، فإن فكر شو - وأعماله المسرحية بصفة خاصة - تعد فى نظر المترجم ، أوسع من أن ينظر إليها الناقد من ثقب فى باب . فتراث شو المسرحى - حتى موت كودويل - كان ولمّا يزل أكبر حجماً من تحليلاته الأيديولوجية ، حتى ولو كان - بحق - أول منظّر تطبيقى للفكر الماركسى ، فى النقد الإنجليزى . (٦)

جورج برنارد شو :
دراسة السوبرمان البرجوازى

اكتسب جورج برنارد شو - خلال حياته - اعترافاً بشهرة عريضة بين أفراد « الطبقة الوسطى » العاديين ، سواء هنا فى إنجلترا ، أو فى أمريكا ، بوصفه ممثّلاً للفكر الاشتراكى . وقضية شو ممتعة ، وذات دلالة فى كثير من الأوجه ، وتبرهن على مدى استعصاء الوهم البرجوازى وعناده . فقد يكون البرجوازى ملمّاً بأصول الماركسية ، وحادًّا فى نقده للنظام الاشتراكى ، بل حريصاً على تغييره ، ولكن - مع هذا - لا يؤدى ذلك كله ، إلا إلى ضرب الهواء ضرباً عبثيا ، لأنه يعتقد أن الإنسان حرّ فى ذاته .

وشو فوضوى سابق ، ونباتى ، وعضو فى الجمعية الفابية ، ثم فاشستى اشتراكى فى أعوامه الأخيرة . وهو - حتما - اشتراكى يوتوبى . وقد شرح فكرته عن اليوتوبيا فى مسرحيته « العودة إلى ميتشولح » ، حيث فردوس القدامى الذين كانوا يقضون أيامهم فى مسائل الفكر ، فى حين كان الشبان المتخايلون مشغولين بالعمل الفعال فى مجالى الإبداع الفنى والعلوم .

ثم كشف شو - بعدئذ - عن ضعف ، وكذلك عن جوهر نوعية اشتراكيته المتّسمة بالبرجوازية . وهى تعطى الأولوية للتأمل الخالص . وعند التأمل المحض ، يكون المرء وحيداً ، ومعفى - على نحو واضح - من التعاون ، وملفوفا فى عالم خاص . وعندئذ ، يعتقد - حسب التفكير البرجوازى - أنه حرّ تماما . أليس ذلك هو وهم العَالِم ؟؟ كلاّ ، إن العلم ليس فكراً خالصاً ، ولكنه الفكر المؤيد

بالعمل ، الذى يتفحّص كل تأملاته فى ضوء الواقع . إنه الفكر كما ينبغى أن يكون فكراً ؛ يمرّ دائماً بحركة جدليّة بين المعرفة والكينونة ، بين الحلم والواقع الخارجى . إن شو يمقت هذا النوع من الفكر . إنه يمقت العلم الحديث ، لا — كما ينبغى — من حيث ضعفه الإنسانى ، ولكنه يمقته من حيث جوهره ، وخصائصه الاجتماعية ، بل من حيث كل خير فى دوره النشط الخلاّق .

إن هذا المشهد مألوف : يحاول المفكر — بصفة مستمرة أن يسيطر على الواقع المعادى له عن طريق « الفكر » الخالص . وإنه لمن الضعف الإنسانى ، أن يعتقد المرء أنه بارتداده إلى خياله ، يستطيع استنباط مقولات ، أو تعاويذ سحرية ، تعينه على إخضاع الواقع بالتأمّل . وهذا خطأ الشخص « النظرى » ، المتنبىء ، الميتافزيقى ، المتغامض تغامضاً صوفيا . خطأ يُعدّ — فى صورته المَرضِيّة — عصابيًا . إنه أثر — بقى فينا جميعاً — من آثار الإنسان البدائى الذى كان يؤمن بالسحر . وهذا الخطأ — عند شو — يتخذ خصيصة الشكل البرجوازى . فهو — أى شو — يرى أن الحقيقة تؤدى إلى الحرّية ، ولكنه يرفض أن يدرك أن هذا الفهم نتاج اجتماعى ، وليس شيئا يستطيع الإنسان البارع أن يعثر عليه وحده . إن شو لا يزال يعتقد أن الإنسان يستطيع أن يستخرج من روحه الأفلاطونية ، حكمة خالصة فى صيغة أفكار تسود العالم ، وأن يستخرج من المجادلات والاستدلالات المنطقية — دون عمل اجتماعى — وعياً ، يكون جديداً وأكثر سموًا .

ومن الملاحظ أن الفنّان الحقّ — كالعَالم الحق — لا يمكن أن يرتكب هذا الخطأ ؛ فكلاهما يجد نفسه مدفوعاً — دفعاً متّصلاً — إلى الارتباط بالواقع ؛ وكلاهما يرغب فى الواقع ، ويبحث عنه خارج نفسه .

إن الواقع عريض ، وقاسٍ ؛ وكلما حاول الإنسان معرفته ، وجده — فى جوهره — يزداد تعقيداً . إن معرفته تتطلب جهوداً اجتماعية تتراكم عبر أجيال من الناس . وكذلك غدا العلم معقدا ، حتى لم يعد الشخص يأمل إلاّ فى أن يلمّ بجزء ضئيل فيه إلماماً تاماً . لقد تلاشى الحلم القديم الذى كان يطمح فى أن يلمّ عقل إنسان واحد بكل المعارف . يجب أن يقتنع الناس بالتعاون معاً ، وأن يضع كل منهم بضع لمسات تطريزية ، فى هذا النسيج المترامى الأطراف ، بل حتى تلك اللمسات القليلة التى يشترك بها ، يمكن أن تكون معقدة ، كذلك التصميم الهائل الذى وضعه كل من نيوتن وداروين .

وهنا ، لايصبر شو — بفرديته البرجوازية — على القيود التى يفرضها العلم — من خلال ذهن واحد حادّ — للسيطرة على الواقع . ولأنه لا يستطيع أن يأمل فى السيطرة على أجهزة العلم ، فإنه يزيحه عن طريقه تماماً ، كما لو أنه عمل من أعمال السحر . ويصرّح شو بأنه من اللغو القول بأن الشمس تبعد تسعين مليون ميل عن الأرض ، وأن الانتخاب الطبيعى منافٍ للعقل . وبدلاً من تلك المفاهيم التى أمكن التوصّل إليها بعد جهد جهيد ، يطرح شو أمامنا أفكاراً مستقاة تماما من رغباته الخاصة ، كتلك التى ينظُرها عن العَالَم أىّ هندى مستشيخ . وبعد أن يزيح شو العلم كله بوصفه لغوا باطلا ، يعيد كتابة تاريخ الواقع على أساس « قوة الحياة » التى يمارسها عرّاف ساحر ، أو إله يعترض على الغد . فعلم الفضاء — فى نظر شو — شىء بربرى ، بل مثالى . هذا ، ويسيطر شو على تلك الظروف القاسية المحزنة ، الخشنة ، بطريقة عصابية مألوفة ، وذلك بأن يفرض عليها سلسلة من الأباطيل الوهمية ، على نمط : ارغب تتحقّق رغبتك ! وهذا لايعنى أن شو أحمق ، ولكن لأنه — على وجه الدقة — أسير ذهن حادّ بطبيعته . وهذه الذهنية الحادّة جداً ، أكسبته شعوراً بالزهو ، حمله على أن يشعر بأنه يجب أن يكون قادراً على أن يسيطر على المعرفة كلها دون عون اجتماعى ، ولكن عن طريق التفكير الذهنى المحض . إنه لايعترف — إلا على نحو خاطف — بالطبيعة الاجتماعية للمعرفة ؛ ومن ثم نجد فى عالمه تأثيرا أشبه بتأثير ذلك الساحر المطبّب المتألق ، الذى يضع نظريات عن الحياة . ولما كان الشخص العام المثقف لايزال مصاباً بعدوى هذا التنظير الهمجى المشابه ، فلن يكون من الغريب ألاّ يروح يتقصى حقيقة الفجاجة المتجوهرة فى كل فلسفة شو . برجوازى يتحدث إلى برجوازى .

وإنه لمن الهمجية الاعتقاد فى الفعل دون الفكر ؛ فذاك من هرطقة الفاشيست . كما يتعادل مع هذا همجية ، الاعتقاد فى الفكر دون الفعل ؛ فذاك من هرطقه الفكر البرجوازى . إن الفكر يضحى مشلولاً عندما يتوقف عن الفعل ، أو هو — بالأحرى — كالآلة التى تدور مسرعة دون أن يكون هناك ماتصنعه ؛ فالفكر — إذن — عون للفعل . إن الفكر يقود الفعل ، لكنه يتعلم كيف يقود ، من الفعل نفسه . فالكينونة يجب — كما هو ثابت تاريخيا ودائماً — أن تسبق المعرفة ، لأن المعرفة تتطورّ بوصفها امتدادا للكينونة .

إن إيمان شو الغريزى البرجوازى بأولوية الفكر الفردى ، لا يتضح — بالطبع — فى عالمه المضحك ، ويوتوبيته الكريهة فحسب ، وإنما كذلك فى بيولوجيته البتلارية[٧] ، التى يقرر فيها مختلف أنواع الحيوان ما إذا كانت تريد رقابا طويلة ، أو ما إلى ذلك . وعن طريق تركيز أذهانها فيما تريد ، تنجح فى استنباته وتنميته . وبالرغم من الجانب المضحك فى تلك اللاماركية البتلرية الجديدة[٨] ، فإن لها تأثيراً عاطفيا هائلاً على العقل البرجوازى ؛ فهى تستهوى — على نحو قوى — العلماء المتعقلين ، حتى عندما يقرون بعدم وجود ذرة من دليل يمكن أن تؤيد هذه الفرضية ؛ فى حين أن هناك كل أنواع الأدلّة التى تؤيد وجهة النظرة العكسية . ومع هذا فإنهم يصرّون على منح تلك الفرضية موافقتهم المؤقّتة ؛ لأنها تبدو لهم « لطيفة » جدًّا . ويبدو أن مفهوم العقل المولع بالمفاهيم البرجوازية عن الحرية والحكم الذاتى لعقل الفرد كأنّه يعد ببديل للفردوس الذى تنكره الجبرية Determinism .

ما كان لهذا أهمية ، لو أن فابية شو لم تتخلل كل أعماله ، وتسلبها كل قيمة فنية ، بل كل قيمة سياسية أيضاً . فنتيجة لاعتقاده بأولوية عزل الفكر ، تجردت جميع مسرحياته من الإنسانية ؛ لأنها تمثل الكائنات البشرية كأنها عقول تمشى . ولكن لحسن الحظ أنها ليست كذلك ، وإلا لكان الجنس البشرى قد انقرض منذ أمد بعيد فى بعض أحلام المنطق الفانتازية ، وفى الميتافيزيقا .

إن الكائنات البشرية جبال من الكينونة اللاوعية ، تسيِّرها أخاديد عتيقة من الغريزة ، والحياة البسيطة ، فى حين يبرق فى قمتها — بين الحين والآخر — نوع فسفورى من الوعى . وهذا البريق الفسفورى الواعى ، يستمد قيمته وقوته من الانفعالات والغرائز ، فى حين يستمد شكله وحده من صيغ الفكر الذهنية . ولقد راح الإنسان — خلال حقب طويلة متعاقبة يكافح فى جعل هذا الوعى أكثر كثافة وقوة ؛ إذ أخذ الفنان يتسامى بالانفعالات ويقوّيها ، فى حين أخذ

العَالِم يزيد امتلاء الشكل الفكرى ، ويجعله أكثر واقعية . وفى كلتا الحالتين ، كان يتم ذلك عن طريق إلهاب المزيد من الكائنات بلهب خفيف . وعلى أية حال ، فإن شو مأخوذ باللهب « الخالص » ، ولمعان الفسفور منفصلاً عن الكائن . وهكذا يصبح تجريد الأفكار — على هذا النحو — شيئاً فارغًا وصغيراً ، يطرق الآذان كصوت يرنّ من بعيد . لقد أصبحت مسرحيات شو أشبه بـ « باليه غير أرضى ، تلعبه فصائل من المخلوقات التى لادم فيها » .

إن هذا الوعى الذى هو مزيج من الفكر والشعور ، ليس مصدراً للقوة الاجتماعية ، وإنما هو جزء منه . إن المجتمع بمصانعه ، وبناياته ، وصلابته المادّية ، دائم الحضور تحت الكائن الواقعى ؛ فهناك نوع من الخزّانات الضخمة فى كل إنسان لما هو مجهول ، ولاشعورى ، ولامعقول . وعلى هذا ، نستطيع القول بأن الحياة الواعية فى أى إنسان ليست سوى وميض متقطع فوق كتلة وجوده الكلى . وبالإضافة إلى هذا ، هناك نوع من الخشونة الشبيهة بصلابة ظهر السلحفاة ، فى الجزء الواعى من المجتمع ، يقاوم التغيير ، حتى عندما تجرى التغييرات — تحت هذه التعميمات — فى المادة ، والتقنية ، وتفصيلات الكائن الواقعى . وهذا مايثير فى كل إنسان توتراً ، يعد القوة المحركة الحقيقية فى المجتمع ، التى تنتج الفنانين ، والشعراء ، والأنبياء ، والمجانين ، والعصابيين ، وكل المظنونات الصغيرة ، واللامعقوليات ، والنزوات ، والانفعالات الفجائية اللامنطقية ، وكل الملذات والمخاوف ، وكل شىء يجعل الحياة كما هى عليه ، وكل مايبهج الفنان ، ويثير ذعر العصابى . إنها مجموع ماهو صعب ، وثورى ، وضد المحافظة . إنها كل شىء لا يستطيع أن يقنع بالحاضر ، فتجعل العاشقين يملّون العشق ، والأطفال يفرّون من دائرة آبائهم وأمهاتهم السعيدة ، والناس يهلكون أنفسهم فى أشياء — من الواضح — ألا نفع فيها .

هذا المنبع لكل ما يسعد ويشقى ، إنما هو التفاوت بين كيان الإنسان ووعيه ؛ وهو الذى يسيّر المجتمع ، ويجعل الحياة نشطة . والآن ، هذا التوتّر كله ، بل كل شىء تحت المجال العقلى الميت ، قد امّحى عند شو . إن مبدأ (حب الحياة) — الذى يعدّ البديل الألوهى الفجّ لهذا الكائن الواقعى الفعّال — إنما هو نفسه فكرة عقلية . وهكذا كانت شخصياته غير إنسانية ؛ لأن كل صراعاتها يقع على صعيد المعقول ، ولا شىء من صراعاتها وجد حلاً . وإلا فكيف يستطيع المنطق أن يحلّ تناقضاته الأبدية ، التى لا يمكن أن تتكوّن إلا فى الفعل ؟ إن هذا التوتر يخلق « أبطالاً » مثل قيصر ، وجان دارك ، من الذين يستجلبون إلى الوجود — استجابة لتوجيه من تجربة غير مصاغ فى شكل — طاقات ضخمة من الموهبة ، لا يستطيعون أن يعرفوا شيئاً عن طبيعتها ، ومع هذا ، يبدو التاريخ ذاته ، وقد وضع نفسه فى طاعتهم . ومثل هؤلاء الأبطال غير مفهومين لشو . وهو مضطر إلى أن يفترض أن كل ما يقومون به إنما يتمّ بإرادتهم الواعية . ومن ثم ، يبدو له هؤلاء الأبطال وكأنهم شخوص صغيرة متقنة الصنع فى أحد كتب التاريخ البرجوازى . إنها ليست تماماً من البشر . بل تعد حياتهم — فى هدوء — كأنها أوراق امتحان خاص بـ « تيارات التغير الاجتماعى » . إن تلك المسرحيات ليست من الدراما فى شىء ، وليست فنا ، وإنما هى مجرد مجادلات . وهى ككل المجادلات ، لا تقترح الحلول ، وتفتقر إلى النهاية المأسوية ، وإلى التطوّر الزمنى ، أو الوحدة الفنية .

ولهذا السبب أيضا ، يبدو شو أرستقراطى العقل ، ولا يبدو أحد فى مسرحياته إلا وفى قدرته أن يعلن عن دوافعه بشكل عقلانى ، وبكل دقة عند الطلب ، وفوراً ، اللّهم إلا إذا كانت شخصية مضحكة ، أو من الدرجة الثانية . إن الممثلين لا شىء ، وإنما المفكرون هم كل شىء . بل إن الإنسان نفسه ، الذى يكون فى واقع الحياة قويّاً ، وهائلاً ، وبلا عقل تماما — كصانع الأسلحة فى مسرحية « الميجور برباره » — يجب أن يتحول كما يظنّ شو — إلى إنسان نظرى لامع ، قبل أن يكون مؤثرا فوق خشبة المسرح . ولكننا نعرف جميعاً ، ونعجب بالشخصيات المجرّدة من القدرة على الصياغة العقلية ، التى تبدو بتأثيرها على الواقع ، أكثر نبلاً ، وشموخاً ، وقوة ، وتأثيراً ، من أى واحد من أصدقائنا العقلانيين . إننا فى الحياة ، وعند الأحداث ، نعرف بما فيه الكفاية ، أن الفكر وحده لا يكفى لتسيير العالم ، وأننا نقرّ بذلك عند إجلالنا للفن « الخادع » ، و « اللاعقلانى » ؛ ذلك الفن الذى يخاطب تجربتنا وحدها ، ويحرّكها إلى وعى سريع ، وعاطفى محض . إننا لانجد فى إحدى مسرحيات شو شخصية من تلك الشخصيات التى وردت فى تاريخ العالم ، ولها شأن كبير فى حرب ، أو فى فن ، أو فى حكم ، أو فى أخلاق . إنه لا يستطيع أن يصوّر شخصية مؤثرة ، دون أن يجعلها تناقش مناقشة بارعة فى الجدلية البرجوازية . ويتجلى هذا الضعف — بالطبع — فى شخصياته البروليتارية . كالبروتاريين فى دار جيش الخلاص ، فى مسرحية « الميجور برباره » ، الذين يبدون — فى بساطة — كأنهم رسوم كاريكاتيرية ، يمكنهم — « بالتعليم » وحده — أن يكونوا جديرين بالاحترام ، كالسائق فى مسرحية « الإنسان ، والإنسان الأسمى » .

وبناء على ما تقدم ، نجد أن عالم شو المثالى ليس هو العالم الشيوعى ، وإنما هو مثل عالم ويلز الذى يحكمه العقلاء من السّاموراى[٩] الذين يرشدون العمال الفقراء المضطربى الذهن ؛ إنه عالم الفاشية . فالمفكرون البرجوازيون المأخوذون بالرأى المزيف المتعلّق بطبيعة الحرية ، تسوقهم — فى النهاية — التناقضات الكامنة فى هذا الرأى إلى ما هو نقيض الحرية ، وهو الفاشية . إن يوتوبيا شو عالم مخطط سلفاً ؛ وفرض من أعلى فرضاً ، حيث يكون التنظيم فى أيدى بيروقراطية المفكرين . إن عالما كهذا ، ينكره عالم الشيوعية ، حيث يشترك الجميع فى الحكم ، وحيث المفكرون النشطون — الذين لم يعودوا منفصلين عن الوجود — يتعلمون من العامل الواعى ، تماماً مثلما يحتاج العمال إلى توجيه الفكر . وبهذا ، يمتد الجسر فوق الفجوة الطبقية المصيرية بين الفكر والفعل . إن هذا العالم — بموظفيه الذين يمكن استبدالهم ، دون ضرورة لأن يكونوا مدرّبين على العمل — إنما هو نقيض الحلم ، أو الكابوس الفابى القديم . تلك اليوتوبيا الطبقية ، التى تتخذ الطبقة الحاكمة فيها الآن شكل بيروقراطية ، ثابتة ، عقلانية ، مدرّبة ، تقوم بقيادة قوى الدولة (لصالح) البروليتاريا . لقد كان هذا العالم فى نظر الطبقة الوسطى حلماً ممتعا ؛ تلك الطبقة التى لا ملكت زمام العالم كالرأسماليين ، ولا تأكدت من أنها ستملكه ذات يوم كالبروليتاريا . إنه حلمٌ لن يتحقق ، ذاك الذى يقصى المفكر بعيداً عن البروليتارى ، ويجعله حصناً للرجعية والفاشية . إن شو لا يزال مأخوذا بفكرة أن الحرية نوع من الدواء

الذى يمكن أن يفرضه إنسان حسن النية على عـامل « جـاهل » من الخارج . لكن هذه الحرية يمكن أن تكون دواء للبرجوازى ، وليست للعامل . إن شو لا يدرك حقيقة أن المفكر أو العامل لا يملك ــ حتى الآن ــ تلك الحرية الثمينة ، كى يقدمها ؛ لأن كليهما محصور داخل حدود مقولات عصره . أما الشيوعية ، فهى الإبداع النشط للحرية الحقيقيـة التى لا يستـطيـع أحـد أن يمنحهـا أحـدا . إنها رحلة استكشاف ، ولكننا واثقون من شىء واحد . إن الحرية التى حققها الرومانيـون ، والسادة الإقـطاعيون والبـرجوازيـون ، برهنت عـلى زيفها ، لأنهم ــ فى بساطة ــ اعتقدوا أن الـطبقة الحـاكمة يمكن أن تجدها ، ثم تقوم بفرضها على المجتمع . ولكننا نستطيع أن ندرك أنهم فشلوا ، وأن الإنسان ــ فى كل مكان ــ لا يزال مصفداً فى الأغلال ، وذلك لأنهم لم يشتركوا فى البحث عن الحرية مع عبيدهم ، وأرقائهم ، أو مع البروليتاريا التى يستغلّونها . كما أنهم لم يفعلوا ذلك ، لأنهم إذا فعلوه ، لن يعودوا طبقة حاكمة ؛ وهو أمر يمتنع تحققه حتى تتـطور القوى الإنتاجية ، وتصل إلى مرحلة لا تصبح معها ضرورة لـوجود طبقات حاكمة . وعلى هذا ، قبل أن يبحث المفكر الحسن النية ــ مثل شو ــ فى تلك الحرية العسيرة ، يجب عليه ــ أولاً ــ أن يساعد فى تغيير نظام العلاقات الإجتماعية ، إلى نظام يتسلم فيه كل الناس ــ لا طبقة واحـدة ــ أعنّة المجتمـع فى أيديهم . إذا مـا أراد الإنسان أن يحقق الحـرية ، فعليـه أن يحكم نفسـه ؛ ولكن لأنـه يعيش فى مجتمـع ، والمجتمع يعيش بعلاقاته الإنتاجية وفيها ، فهذا يعنى أنه لكى يحقق الناس الحرية ، يجب على المجتمع أن يسيطر على علاقاته الإنتاجية . ولكى يحكم الإنسان نفسه ، عليه أن يفترض أن هذا المجتمع ليس محكوماً بطبقة لا يكون هو فرداً فيها . إن البحث عن الحرية وحدها يبدأ فى دولة بلا طبقات . فعندما يحكم المجتمع نفسه تماماً ، يستطيع أن يتعلم الطرق الصعبة للحرية . ولكن كيف يتحقق ذلك ، فى حين تخطّط لمصيره طبقة ، أو تتحكم فيه مساومات تجرى فى سوق ما ، أو حتى تديره شركة مكونة من الساموراى الظرفاء ، بل كيف يحقق مفكر ساموراثى اتفاقاً مع غيره ، فى حين لم يحدث من قبل قطُّ ، أن اتفق فيلسوفان على الحقيقة المطلقة ، أو على العدالة ؟ لم يوجد قط إلاّ حَكَمٌ واحد للفكر المتناهى ــ هو : الفعل . ولكن فى عالم يحكمه الفكر ، ويفرض على الفعل أن يمسك لسانه ، كيف يمكن حلّ القضية ؟ إن الفعل يتخلّل مسامّ المجتمع : وحياته هى ما يقوم به كل إنسان من فعل . إن المجتمع يتمزّق إرباً ، عنـدما يحـاول تصميم شكله فكر قلّة ، تتمتع بامتيازات ، وتنفصل عن فعل الأكثريـة . ومادام شـو ينكر ــ صراحة ــ الحقيقة الجوهرية التى تتنول بـأن الفكر ينبـع من الكينونة ، وأن الإنسان يغيّر وعيه عن طريق تغيير علاقاته الاجتماعية (والتغيير يأتى نتيجة ضغط الكينونة الواقعيـة التى تكمن تحت تلك العلاقات) فإن عليه ــ أى على شو ــ أن ينكر بالضرورة قوة تـأثير الفعل الثورى ، إذا مـا قورن بـألوان النشـاط الدعـاوية . إن شـو يعتقد ــ مثل ويلز ــ أن الوعظ وحده سيحرك العالم ، إلا أن العالم يتحرك . ومع أنه يتحرك خلال الوعظ وبه أيضاً ، فإن ذلك لا يعنى أن كل المواعظ تحركه ، ولكنه لا يتحرك إلا بهذا الوعظ الذى يتحرك طبقا لقانون حركة العالم ، الذى يسير قدماً مع مسار الفعل ، والذى يقطع على الأحداث طريقها . ومع هذا يظن المفكر البرجوازى دائماً ، أنه مهما يكّن رأيه فى الحقيقة المطلقة ، أوفى العدالة (أوفى النباتية ، أو الدخول المتساوية ، أو التطعيم المضاد لشىء ما) ، فإنه يمكن فرضه على العالم عن طريق المحاولات الناجحة . وكذلك هى مسـرحيات شو .

غير أن شو يواجه هنا مأزقاً . إن عليه أن يفرض حقائقه المطلقة على العالم ، بممارسة الجدل المنطقى . غير أن عالم عير المفكرين ، أو نصف المفكرين ، الذى يفرض عليه حقائقه ، إنما هو ، بالضرورة ، نوع أدنى من المخلوقات : مجرّد عمال ، مجموعة حمقى من غير المفكرين ، كتلة جماعية بلاستية plastic ، بلا شكل ، راح ينقذها من الكـارثة سادة الإبداع المفكرون ، بأوامرهم شبه الإلهية . كيف يستطيع امرؤ أن يحقن تلك المخلوقات بالحس والفهم ؟ ماالذى يمكن أن يجذب تلك العقول الطفولية التافهة ؟ إن على المرء ــ بالطبع ــ أن يعاملهم كـما يعـامل الأطفـال ، وأن يكسو حبـوب التعقل بسكّـر المفـارقـات ، والفكاهة ، وبحدث نشط ، مناف للعقل والواقع .

وهكذا ، منع شو إيمانُه بأولوية الوعى الفكرى من أن يصبح فنانا ، مثلما منعه هذا الإيمان نفسه من أن يصبح مفكرا جادًّا ، أو قوة حقيقية داخل الوعى المعاصر . ولكنه أصبح مهـرّج العالم ؛ لأن مهمتـه أو رسالته كانت دائماً مكسوّة بسكر الفكاهة ، وكانت تؤخذ دائما على أنها دعوة إلى الضحك . إن البرجوازية البريطانية التى تجاهلت ماركس ، وحطّت من قدر لينين ، وألقت بتـوم مان إلى السجن ، نظرت إلى شو بمرح متسامح لطيف ، وكأنه نوع من أنواع مهرجى البلاط . إن الناس الذين انتقصهم ، انتقصوه . أما السكر الذى غلّف به حبوبه ، فقد منعها من أن تفعل فعلها .

وعلى النقيض من ذلك ، لم يحاول ماركس أن يجعل كتابه « رأس المال » يستهوى عقل البرجوازية البريطانية المُجهـد ولم يحـاول أن يكون كتابه أكثر الكتب بيعـا ، أو يخفى آراءه فى رواجات الـوست إند ــ إنه لم يـدل بأحـاديث ، أو يُجر مقـابلات فكهـة ، للصحافة المعاصرة . لم يكن اسمه معروفاً إلا لقلّة من معاصرية الإنجليز ، فى حين كان اسم شو ذائعاً بين الملايين . ولكن لأن ماركس قدّم رسالته فى جدّية ، وعامل أفراد الجنس البشرى بـوصفهم نظراء لـه ، فقد استقبلت رسالته استقبالاً جاداً وحسناً.ولأنه لم يكن يؤمن بأن الفكر يحكم العالم ، وإنما يؤمن بأن على الفكر أن يتبع مجرى الفعل ، فإن فكره بقى خلاّقاً فى العالم أكثر من فكر أى فـرد آخر . فهـو لم يكن السبب فى وجود حضارة جديدة تمتدّ على سدس سطح الكرة الأرضية فحسب ، بل إننا نجد فى جميع أقطار العالم الأخرى ، كل العناصر الثورية تتجمّع حول فكر ماركس ، بل إن كل السياسات المعاصرة لا تكتسب دلالاتها المهمة إلاّ بمقدار كونها مع ماركس ، أو ضدّه .

لن نجد إجابة ، إذا ما قلنا أن عقل ماركس أعظم من عقل شو . ولاشك ، لو أن شو كان هو ماركس ، لكان هو ماركس فعلاً . ولن نجد أحداً وضع معياراً لقيـاس العقول بـذواتها ، مـادامت العقول لا توجد بذواتها ، وإنما توجد فقط بعقلانيتها الصريحة . لقد كان كل من شو وماركس من ذوى العقول الثاقبة ، كما يتضح ذلك فى كتابات كـل منهما . وكـان كلاهمـا يدرك ــ بـالتجربـة ــ انهيار العـلاقـات الاجتماعية للبرجوازية الجشعة . إلا أن عقل أحدهما كان قادراً على أن يقفز إلى الأمام نحو المستقبل ، فى حين بقى عقل الآخر دائماً حبيس مقولات البرجوازية التى يحتقرها ولأن شو قدّم رسالته فى كيـاسة

مُسْتعلية لا تدل على احترام الآخر ، ولأنه عامل أفراد الجنس البشرى كما لو أنهم أدنى منه ، فإن رسالته قرئت على نحو واسع ، ولكن مع قليل من التقدير . أما الرسالة ذاتها ، فتكشف عن الزيف كله ، وعن لا واقعية الموقف الذى صاحب تبليغها .

إن شو قرأ ماركس فى بواكير حياته ، وكان له بذلك الخيار فى أن يكون ثوريًّا خطيرا ، أو أن يكون مصلحاً شعبيا ، يحلم بعالم تنقذه الطبقة الوسطى . وعلى الرغم من أن ماركس قد أطلعه على عار الحياة البرجوازية وأكاذيبها ، إلا أن شو قرّر رفض الاعتراف بضرورة الاطاحة بهذه الطبقة البالية على يد طبقة المستقبل . ومنذ ذلك الحين ، انقسم شو على نفسه .

ويتّضح قراره هذا ، فى تاريخه الشخصى ؛ فلقد ولد شو لأسرة تنتمى إلى الطبقة الوسطى ، إلا أن وضعها المالى ، ومركزها الاجتماعى ، أصيبا بالتدهور إلى حدّ مربك . غير أن شو ، الشاب الطموح — الذى كان قد تأثر منذ طفولته بضرورة استرداد مركز الأسرة السابق — رحل إلى لندن ، كى يحقق النجاح . وعاش فى لندن ، يتكسب — أحياناً — من الكتابة ، وهو فقير كأى عامل . ولكن ، كان لا يزال فى مقدوره — بفضل امتلاكه بدلة سهرة ، وموهبة العزف على البيانو — أن يخالط أوساط كنسنجتون الرفيعة . ومع أنه واجه عملية التأقلم البروليتارى ، إلا أنه تشبث بالطبقة البرجوازية . وبالطريقة نفسها ، حينها واجه مشكلة التأقلم البروليتارى الأيديولوجى عند قراءته لماركس ، قاومها ، وتمسّك بالغابية وتقاليدها البرجوازية ، ومركزها الاجتماعى المحترم .

إن تلك المشكلة ، ورده عليها ، هما اللتان حدّدتا أيديولوجيته ، وكذلك فنّه . كما أن معرفته بماركس ، أعانته على مهاجمة كل المؤسسات البرجوازية هجوماً مدمّراً . ولكنه لم يكن قادراً قط ، على أن يقدم إجابة عن هذا السؤال : ماذا سنفعل هنا ، والآن ، لتحسين تلك المؤسسات ، إلى جانب الكلام ؟ إن هذه المشكلة تجلّت — وهى متحجّبة خلف برقع « الأموال الملوّثة » فى أعمال له ، على نحو مكرور ، ودائما فى صورة مرقّعة ، كما فى مسرحيات : « بيوت الأرامل » ، و « الميجور باربرة » ، و « مهنة السيدة وارين » . إننا يجب أن نقبل الأشياء كما هى عليه ، حتى يتغيّر النظام . ولكن ، ينبغى ألا تتخذ أبداً أية خطوات سريعة — إلى جانب الكلام — لتغيير النظام . فالميجور باربرة — التى تصاب بالذعر فى البداية ، عندما تكتشف أن المسيح الذى تؤمن به قد بيع بالمال — تنتهى ، مع ذلك ، إلى الزواج من مدير مصنع للأسلحة ، كان مالكه قد اشترى المسيح . وشو نفسه — الذى اكتشف أن الطبقة الحاكمة فاسدة حتى النّخاع ، وأنها قامت على استغلال العمال — انتهى هو كذلك بعقد قرانه — أيديولوجيا — على المال ، والاحترام ، والشهرة ، والإصلاح السلمى ، وحتى على موسولينى فى النهاية .

ولأن شو قرأ ماركس ، فقد استطاع أن يدرك التناقضات المهمة فى هذا الحل . ولهذا السبب ، كانت مسرحياته مليئة بالتحوّلات المفروضة المتعمّدة ، والحلول غير المقنعة ، والهروب العام من الواقع ، عن طريق استخدام الخيال والفكاهة . ولقد عالج شو فى حياته — وببساطة شديدة — مشكلة السلع أو المنتوجات الملوثة ، الناتجة عن تعذيب الحيوانات . فاللحم ينتج عن عملية ذبح ، فى حين ينتج فصل الدم عن عملية تشريح الحيوانات ، ومن ثم يجب عدم استخدامهما . ولكن بالرغم من امتناع فرد واحد عن ذلك ، ما تزال العملية الشريرة جارية . ولا يستطيع شو أن يعلن تخلّيه واستنكاره بالنسبة للمال ، ولكل المسائل غير الملموسة التى تحترمها البرجوازية ، مثل : شهرته بوصفه مفكرا فابيا ، بدلاً من أن يكون مكبوتاً بما هو ثورى خطير . إن اللحم ، وأمصال الدم ، ليست ضرورية لحياة المجتمع ؛ ولذا ، كان من الممكن الامتناع عنهما . أما المال — فى المجتمع البرجوازى — فهو الذى يمسك المجتمع بعضه إلى بعضه ؛ فلا يستطيع أحد أن يأكل بدونه . ومن ثمّ ، يصبح من المحال « الامتناع » عنه . غير أن ذلك ، فى حدّ ذاته ، يكشف عن لا جدوى اقتراب هذا الامتناع البرجوازى عند شو من المشكلة . وهذا يشبه الداعية السلمى اللاعنفى ، الذى يرفض الحرب ، ولكنه يستمر — راضيا — فى أن يُطعم على حساب المجتمع . إن موقف شو المضاد للشرور الاجتماعية ، يكشف عن جبنه أمام الشر الرئيسى ، أو الحاسم جداً فى المجتمع ، الذى يتقبّله ، فى حين يمتنع عن الشرور الأقل . وهكذا تقوم نباتيته مقام نوع من التعويض عن خيانته لقضية أضخم ، وبوصفها رمزا لمنهجه فى الإصلاح إجمالا . إنه سيمتنع ، وسينقد ، ولكنه لن يفعل . وهذا الرفض الأخير ، يصيب نقده بعدوى الإفساد ، ويجعل امتناعه سلاحاً فعالاً من أسلحة الرجعية . وهكذا ، نجد — فى كل مسرحياته ومقدماته — أن المال هو الإله ، وأننا بدونه لا شىء ، ولا قوّة لنا ، وعاجزون . « احصل على المال ، حتى تستطيع أن تكون فاضلاً . أما بدونه فإنك لا تستطيع حتى أن تبدأ فى أن تكون صالحاً » . إن شو يكرر ذلك مراراً ، وبصوت مرتفع ، حتى ليبدو كأنه حريص على إقناع نفسه هو بذلك ، مثلما هو حريص على إقناع الآخرين . إنه يتساءل : « تخلّ عنه ، فما قيمة الغيرية والإيثار ؟ وحتى لو ألقيت به فى بالوعة ، فإن وغداً من الأوغاد سيلتقطه . انتظر حتى يتغيّر النظام » .

ولكن ، كيف يتغيّر النظام ؟ ليس لدى شو جواب مقنع . ليست هناك حاجة لاتهام شو بالتضليل الواعى . إنه سجين — عن عجز — داخل مقولات الفكر البرجوازى . وهو لا يستطيع أن يرى ذلك ؛ لأن الوجود يصوغ المعرفة ، ولأن الطبقات البرجوازية بكل « مهارتها » ، مقدّر عليها أن تنهار ؛ وأن العمال بكل « غبائهم » قادرون على أن يلعبوا دوراً خلاّقاً وفعّالاً ، فى بناء حضارة جديدة ، على أنقاض الحضارة القديمة . وفى مواجهة هذا الخيار : العامل ، أم البرجوازى ؛ فإن شو — بكل ألمعية الثقافة البرجوازية التى يستند إليها — يفضّل البرجوازى على الطرف الآخر ، المتّصف بالجهل ، و « اللاعقلانية » ، الذى جعله الفقر « متوحشاً » . ومن هنا نشأت مشكلة حياته ؛ كيف يقنع تلك الطبقة البرجوازية بالتخلّى عن آثامها . كان عليه أن يحملها على تغيير معتقدها ، أو يطوى يديه يائساً ، ولكنه فى قلبه لا يؤمن بمستقبلها ، لأنه قرأ ماركس .

هذا القرار — الذى صاغته طبقته وتجربته — أدّى إلى كل متاعبه . فهو لم يستطع حمل نفسه — حملاً حقيقيا — على الإيمان بطبقة برجوازية تتولّد من الفابية ، ولا تزال الأحداث تثبت — بوضوح أكثر — عجزها وتدهورها . ومن هنا صارت مسرحياته تزداد لا جدواها ، وتظل بلا حلول . إن الحضارة تساق « على الصخور » ، أو فى « عربة

التفاح » . إن الفرج أو الانعتاق ماثل فى الإيمان (بقوة الحياة) ؛ وهو يؤدى ــ حتماً ــ إلى يوتوبيا (العودة إلى ميتشولح) . وهو يحاول ــ كما فى مسرحية « القديسة جوان » ــ أن يريح نفسه بالرجوع إلى حقبة تاريخية ، كانت فيها تلك الطبقة ــ التى ألزم نفسه بها ، أى الطبقة البرجوازية ــ تلعب دوراً نشطاً خلاقاً . لذا فإنه صوّر القديسة جوان بطلة ، ونبيّة للفردية البرجوازية ، ظهرت وسط عصر وسيط يحتضر . وفى مسرحية « بيت كسير القلب » يسجّل شو ــ فى بساطة ــ انفصالية تشيخوف عن الوهم . وأخيراً فإن كل إخفاق شو ، وكل الأمور التى عاقته عن تحقيق الأمل الواعد فى الفن والفكر ــ بما هو نتاج لمواهبه الفطرية ــ إنما ترجع (تلك الأمور) ــ بشكل مباشر وأساسى ــ إلى اختياره الحاسم للطبقة البرجوازية ، فى حقبة تاريخية معينة ، كان الاختيار فيها خطأ . وقد نتج عن هذا الاختيار : اللا واقعية فى مسرحياته ، وافتقارها إلى الحلول الدرامية ، واستبدال النقاش بالجدلية ، والإيمان بقوى الحياة واليوتوبيا الفكرية ، والتناول غير المتقن للكائنات البشرية التى تقع فى الحب ، ونقص المعرفة العلمية ، ونزعة الدجل الشاذة فى كل ما يقوله شو . كما أن سخريته من الآخرين ، كانت سخرية من نفسه أيضاً ؛ لأنه يزدرى نفسه ، ولكنه يزدرى الآخرين بدرجة أكبر .

لقد قام شو بمهمة مفيدة ، وذلك بكشفه عن ضعف الطبقة البرجوازية . لقد كشف عن عفونة ثقافتها ، وفى الوقت نفسه عهد بالمستقبل إلى يديها ؛ ولكنه لم يكن هو وقارئوه بقادرين على الاعتقاد فى نجاح هذا . وبذا فإنه يمثّل ــ رمزيا ــ العقلية البرجوازية كما هى عليه اليوم : خَجِلة الوجه ، وفاقدة للثقة بنفسها . إنه يلعب هذا الدور النشط . وعلى هذا ، فهو يمثل إحدى القوى الانهزامية ، واليائسة ، التى تساعد فى انهيار عالم ، حان وقت نهايته . إن هذا التفسّخ ، ليس إلا تفسّخاً مَرَضِيًّا ، مجرداً من القوى الفعّالة للثورة ، التى تستطيع أن تحطم البناء الفاسد ، وتبنيه مرة أخرى . إن تلك الثقة لم يبلغها شو قط ، كما لم يبلغ الحدس الذى تحتاج إليه . إنه يقف إلى جانب ويلز ، ولورانس ، وبروست ، وهكسلى ، ورسل ، وفورستر ، وفاسرمان ، وهيمنجواى ، وجولزوردى . . وهم نماذج لعصرهم . إنهم أناس يعلنون الانخلاع عن وهم الثقافة البرجوازية بنفسها ؛ أناس حرّروا أنفسهم من ذلك ، ولكنهم ــ بالرغم من هذا ــ غير قادرين على أن يرغبوا فى أى شىء أفضل ، أو فى الحصول على فهم يكون أقرب لتلك الثقافة البرجوازية ، التى قادت الناس ــ بسعيها وراء الحرية والفردية ــ إلى مستنقع الوحل . إنها حرّيتهم التى يدافعون عنها بصفة دائمة . وهذا ما يجعلهم أشخاصاً مثيرين للتعاطف معهم ، بدلاً من أن يكونوا أشخاصاً مأسويين ؛ وذلك لأنهم عاجزون ، لا نتيجة للظروف الساحقة ، بل نتيجة لتوهماتهم الشخصية .

الهوامش

- ملحوظة : جميع التهميشات ــ هنا ــ للمترجم .

(١) من بين تلك المجموعات ــ مثلاً ــ :
—David Lodge ed **20 th Century Literary Criticism.** London: Longman, 1972.
—Gerald Jay Coldberg, ed. **The Modern Critical Spectrum.** New Jersy: Prentice-Hall, Inc., 1962.
—Wilbur S.Scott, **Five Approaches of Literary Criticism.** New York: Collier-Macmillan Ltd., 1962.

(٢) وهو يتألف من مقالات عن : برنارد شو ــ ت . إى . لورانس ــ دى . إتش . لورانس ــ إتش . ج . ويلز . ومن هذا الكتاب ، انتقينا مقالته عن شو للترجمة والتقديم :
—Christopher Caudwell: "George Bernard Shaw: A Study of the Bourgeois Superman", in **Studies in a Dying Culture.** London: Dodd Mead, 1958.

(٣) ويعدّ أول ــ بل أبرز ــ عمل فى النظرية الأدبية ، وضعه ناقد ماركسى إنجليزى . ومن أهم موضوعاته :
موت الميثولوجيا ــ تطور الشعر المعاصر ــ الشعراء الإنجليز : ١ـ حقبة التراكم البدائى ؛ ٢ـ حقبة الثورة الصناعية ؛ ٣ـ انحطاط الرأسمالية ــ حركة الشعر البرجوازى ــ آلية الحلم فى الشعر . . . الخ

(٤) -George Thomson, "In Defence of Poetry," **The Modern Quarterly,** Spring, 1951.

(٥) -David N.Margolies. **The Function of Literature, A Study of Christopher Caudwell's Aesthetics.** New York: International Publishers, 1969.

(٦) للمزيد من المراجع عن أعمال كودويل ، إلى جانب ماتقدم ، نذكر :
—Stanley Edgar Hyman, "Christopher Caudwell and Marxist Criticism", in **The Armed Vision.** New York: 1948.
—Samuel Hynes, Introduction to C.Caudwell's **Romance and Realism: A Study in English Bourgeois Literature,** 1971.

(٧) يشير إلى صموئيل بتلر (١٨٣٥-١٩٠٢) الروائى الإنجليزى الساخر . وله رأى فى التطور ضدّ نظرية الانتخاب الطبيعى .

(٨) الإشارة إلى جان لامارك (١٧٤٤-١٨٢٩) ، وهو عالم طبيعى فرنسى ، ومن طليعة الباحثين فى التشريح المقارن . وتعتقد النظرية اللاماركية أن الخصائص تكتسب بالتعوّد ، والحاجة ، والاستخدام ، وعدم الاستخدام ، والتأقلم مع تغيّرات الظروف التى تتوارثه .

(٩) الساموراى Samurai طبقة من المحاربين الأرستقراطيين فى اليابان القديمة .

الواقع الأدبي

- **عرض كتاب**
  - ما الأيديولوجيا ؟

  تأليف : ياكوب باريون

- **رسائل جامعية**
  - الأيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية فى الجزائر (١٩٣٠ - ١٩٦٢)

- **وثائق**
  * الوثائق العربية
    - من مجلات :

    « البيان » ، « المنار » ، « الهلال »
  * الوثائق الغربية
    - نصان من البلاغ الأوربية الوسيطة .

- **مناقشات :**

  « علم الأسلوب » والمصادرة على المطلوب

عرض كتاب

ياكوب باريون**

ما الأيديولوجيا ؟*

ترجمة : أسعد رزوق

عرض ومناقشة : سعيد المصرى

مصطلح الأيديولوجيا قتل بحثا ، ومع ذلك لا تزال الحاجة إلى تحديده ملحة للغاية . كذلك فإن أى محاولة محايدة لتناول الأيديولوجيا عليها تحفظات كثيرة . وتاريخ استخدام هذا المصطلح يمثل حلقات جدلية بين موقعى الذات والموضوع فى التناول ، متوازية مع التحالف والصراع المستمر بين الأيديولوجيا والعلم ؛ أو بمعنى آخر : اتصال الأيديولوجيا وانفصالها عن مجمل البنية التى تمثلها من ناحية ، وتبادل المواقع بين الوظيفة العملية والوظيفة المعرفية للأيديولوجيا من ناحية أخرى .

وما دام مطلب الحياد أصبح مهما ومتوخى فى تناول المشكلات التى يثيرها هذا المفهوم ، فالحد الأدنى المطلوب أمام حتمية التحيز هو العودة إلى تاريخ المصطلح . وحسب تعبير باريون ـ « فالمصطلح ينحدر إلينا من اللغة الاصطلاحية للفلسفة ، وعلى وجه التحديد من الفلسفة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر . فالأيديولوجيا بالنسبة للفلاسفة الفرنسيين تعنى « علم الأفكار » . أما وظيفة هذا العلم ـ الأيديولوجيا ـ فتقوم على إرجاع الأفكار المركبة إلى أفكار بسيطة ، وإرجاع هذه الأخيرة بدورها إلى الإحساسات أو المدركات الحسية المباشرة ؛ إذ يسعى هذا العلم إلى تبيان جذور المعرفة ومنشئها وحدودها وحظها من اليقين » .

وبذلك تتقدم الوظيفة النظرية فى مصطلح الأيديولوجيا لأول مرة ، وتضيف إليه بعداً جديداً يُضم إلى تراث هذا المصطلح . إذ إن تحقق النظر فى حدود المعرفة وجذورها ومنشئها وحظها من اليقين يتصل اتصالاً مباشراً بمجمل البنية التى تمثلها ، ساعية بذلك إلى تدعيم المثالية والعقلانية ، تعبيراً عن طموحات البرجوازية الأوربية الوليدة . ويبقى أمامنا أن نتأمل فى خضم الثورة الفرنسية ، كيف حققت الأيديولوجيا جانباً من أغراضها فى الوقت الذى بدأت تنفصل فيه عن البنية التى تمثلها ، ومدى تراجع الوظيفة النظرية وتقدم الوظيفة العملية .

لقد تحركت الثورة الفرنسية من قلب عصر التنوير فى وجه الإقطاع من أجل إحلال نظام اقتصادى وسياسى للطبقة الوسطى ، ولكنها تظل فى معقل المثالية المرتبطة بالإصلاح الدينى ، وتعد بذلك ثورة متوجة للعقل ، محققة للحرية ، محددة الإنسان بذلك هدفاً أساسياً لها . ولذا يقول باريون : « إذ بهذه الحرية وحدها يستطيع الإنسان أن يحيا على سجيته الحقة ، وبحسب طبيعته العقلية ، وأن يبذل قصارى جهده لتكوين عالمه على أفضل وجه » .

ومادام قد أصبح للإنسان صرحٌ عقليٌ متحرر ، فقد كان كل من دى تراسى وكوندياك على اقتناع بأن فاعلية الأيديولوجيا ينبغى لها التأثير فى صرح الحياة العملية وتكوينها . « ولا تبقى ـ أى الأيديولوجيا ـ محصورة فى حقل الفلسفة النظرية ، بل تتطلع إلى ممارسة دور حاسم فى تعيين طابع الحياة المجتمعية ، وتقرير الفعل

(*) كتاب مترجم عن الإلمانية بعنوان: Was ist ideologie? ترجمة أسعد رزوق صدر عن : الدار العلمية ، بيروت ١٩٧١ .

(**) Jacop Barion

السياسى لدى الإنسان » . والشرط الضرورى هو : « وجود معرفة محررة من نير الأحكام المسبقة ، ومطهرة من تأثيرات مؤسسات سلطة ما » .

على أن الشيء المستقر الذى انتهت إليه المثل العليا للثورة الفرنسية قد تمثل فى عمليات الرأسمالية الصناعية . ثم جاءت إمبراطورية نابليون فعملت على تصفية الاتجاهات المتطرفة ، ودعمت فى الوقت ذاته النتائج الاقتصادية للثورة . وقد فسر الفلاسفة الفرنسيون فى هذه الحقبة تحقيق العقل بأنه إطلاق الصناعة من عقالها (ماركيوز ، العقل والثورة ، الترجمة العربية ص ٢٩) ؛ إذن يتحول بذلك أساس العقل ليصبح مجرد عملية اقتصادية . وفى الوقت نفسه حاول دى تراسى والأيديولوجيون بسط مجموعة من الأفكار العملية من حقل التربية إلى ميدان السياسة ؛ « فوجب أن يتم بناء عالم الفعل السياسى على نحو يفسح المجال أمام سهولة تحقيق مساعيهم وأمانيهم التربوية » . لقد أصبحت الحرية بالنسبة إليهم ذات وجهين هما العقل والسياسة ، مفارقين بذلك الشروط المادية للمسار الذى آلت إليه الثورة . « وسرعان ما كشف القنصل بونابرت عن الوجه الحقيقى لإرادته ونواياه المتطلعة صوب الاستئثار بالسلطة وإقامة حكم الفرد الواحد » ، « وسرعان ما تكشف للأيديولوجيين أنهم أخطأوا الظن بنابليون » ، الذى « أطاح بالدستور الذى أقسم عليه اليمين القانونية » .

يقول باريون « لقد واجه الأيديولوجيون أيضاً خصوماً جدداً من الجانب المسيحى ؛ إذ سرعان ما وجد فلاسفة مذهب الأفكار أنفسهم على طرفى نقيض مع قوى العصر الفاعلة وصاحبة القول الفصل ، فدمغتهم هذه القوى فى نهاية المطاف بتهمة أعداء الدولة والدين . . . فانتقادهم للدولة ومذهبهم فى ديانة العقل أصبحا يعدان فى ظل استرجاع الملكية بمثابة الأعداء الحقيقيين لفرنسا ومدمرى عظمتها .

لقد أخفق الأيديولوجيون فى إدراك الطبيعة « الحقة » لكل من الدين والأخلاق والدولة معا ، كما قللوا من شأن الضرورة التاريخية والمجتمعية والسياسية بالنسبة لحياة الإنسان . وبهذا أصبحوا أناساً غرباء بعيدين عن الواقع . وهكذا تتحول الأيديولوجيا من كونها علماً أساسياً فلسفياً ، إلى التعارض الصريح مع كل من المعرفة والعلم ، وتخفق فى إنجاز مهمات عملية لأول مرة فى التاريخ . وبذلك يظهر للأيديولوجيا سمتان :

١ - أنها لا تتفق مع الواقع ، وتصبح من عيوب المعرفة .
٢ - أنها تعنى الانتقاص من قيمة الفكر ، بما يعنى عدم صلاحيتها لاستيعاب الواقع . وليس من قبيل الصدفة أن يقول باريون : إن هذه المشكلة تطرح علينا سؤالاً عن العلاقة بين النظرية والممارسة فى هذا الصدد .

إذن يمكننا القول بأن الأيديولوجيا حينما تحقق إنجازاً فى دائرة المعرفة وتتخلى عن هذا الإنجاز بنزولها إلى مواقع عملية فى ميدان السياسة ، فإنها لابد أن تخفق فى المهمتين معا ؛ إذ تفقد الإنجاز الذى حققته ، والوظيفة التى ضحت من أجلها ، وكرست نفسها لها .

ما مصير المثالية الهيجلية إذن فى عصر الوضعية ؟ . فبرغم طواعية تبريرها للدولة ، فإن الواقع السياسى خشى بعد استقرار السلطة من أن يصبح السلب الهيجلى أداة هدم لمعالم المرحلة الجديدة . ولذا يقول ماركيوز « تقدمت الفلسفة الوضعية لتقوم بدور المنقذ الأيديولوجى فى الوقت المناسب » (ص ٣١٤) . . . تدرس الوقائع الاجتماعية بدون أى أحكام مسبقة ، وتنظر إلى الواقع على أنه مستقل ؛ وبمعنى آخر « استهدفت أن تتصدى للعملية النقدية التى ينطوى عليها « النفى » الفلسفى لما هو معطى ، وأن ترد للوقائع شرف الوجود الإيجابى » .

ومع خليط من أفكار سان سيمون وبرودون سيسموندى وفون شتاين (أى الفكر النقدى والمثالية الراديكالية والوضعية) بدأت الوضعية على الطرف المقابل تعكس معالم استقرار جديدة لموقف أيديولوجى جديد ، يخدم الدولة من ناحية ، ويقوم بحل مشكلتيه من ناحية أخرى : الأولى الخاصة بالمعرفة ، والثانية المتعلقة بالممارسة . ويتسق هذا الحال مع استقرار نظام صناعى رأسمالى برجوازى ، يعيد إنتاج شروط إنتاجه متلافيا بذلك تناقضاته التاريخية . من هذا المأزق خرج فكر ماركس وإنجلز محددا الأيديولوجيا فى البداية بالمفهوم الضيق على أنها فكر أو وعى مشوه وقد ظهر هذا فى (الأيديولوجيا الألمانية) ، و(ضد دوهرنج) . أما فى (نقد الاقتصاد السياسى) فقد اتسعت النظرة لتصبح حلقة فى التطور التاريخى للوعى ، وتعبيراً عن البنية الفوقية ؛ أى الأشكال التى يعى بها الناس الصراع ويحركونه ؛ وبذلك يكتسب مفهوم الأيديولوجيا بعدا سوسيولوجيا .

ومع ذلك فقد ساد مفهوم ماركس عن الأيديولوجيا فى نظرته الضيقة لدى اليمين واليسار معا منذ منتصف القرن التاسع عشر . وقد فسر ماركس معركته فى الأيديولوجيا لأول مرة عندما استبد الماركسيون أنفسهم بالنظرة الضيقة ؛ فهم فى الوقت الذى يعدونها فيه وعياً مشوهاً ، يتحركون على أرضية عقائدية لا تقل تشوها عن أى يقين رجعى .

وفى إطار جدلية الواقع والممكن يخلق الفكر البشرى أيديولوجيتين تغازل كل منهما بنية مستهدفة ، وتتبادلان الاتصال بها والانفصال عنها . ومن خلال هذا التناقض الحادث بينهما تتبادلان الأزمة والاستقرار ؛ العلم أو الثورة . ولم تنل هذه البنية من هذه التعادلية إلا تناقضات كل منهما . وبرغم أن لينين يعيد للأيديولوجيا عنصرين أساسيين فى تحديدها : الأول يتعلق بنظام الأفكار والمعرفة ، والثانى يتعلق بالوظيفة العلمية والعملية ، فإنه لا يفعل أكثر من أن يحدد شكلاً بنائياً ووظيفياً للأيديولوجيا . ولذا فالجهد الذى بذله مانهايم فى النصف الأول من القرن الحالى يثير أمرين : علاقة الأيديولوجيا بالعلم من ناحية ، وعلاقتها بالمجتمع من ناحية أخرى . ولذا فهو يستكمل تراثاً مشتركاً ، فتصبح الأيديولوجيا تشويها للواقع ، واليوتوبيا تثويراً له ، وإن ظل كل منهما تصورات مفارقة لوجودها ! .

ما موقف الأيديولوجيا فى عصر مناهضة الاستعمار ؟ . يقول ألتوسير : « إن كل فلسفة حتى وإن لم تكن دينية أو روحية أو مثالية ، إنما تربطها علاقة عضوية بقيم أيديولوجية عملية ، مرتبطة بقيم تابعة للصراع الأيديولوجى (الذى هو صراع طبقات) . هذا يؤدى إلى أن الفلسفات المادية التى نتكلم عنها ، تخضع أيضاً لهذا القانون ، حتى لو لم تقم باستغلال العلم لإثبات وجود الله ، أو لشرح القيم الكبرى

للأخلاق والجمال ، وحتى لو سخرت نفسها للدفاع المادى عن العلوم (ألتوسير : الفلسفة والفلسفة التلقائية للعماء ، بالفرنسية ، ص ٩٦) . فإذا تصورنا أن الأيديولوجيا تستغل العلم لصالح بناء قوة محددة ، فى حين أنها تفقد أى إمكانية لنمو معرفى ، فلنا أن نتوقع ميكانيزمات فاعلة ، ساعية فى استقلال العلم عن هذه العملية ، وعمليات مستمرة من المناهضة للأيديولوجيا ، متوازية تماما مع الإخفاق فى تحقيق اتصال حقيقى بالبنية ، وإنجاز وظائف نظرية محددة من جانب الأيديولوجيا

لكل هذه العوامل مجتمعة لا ينقضى العقد الخامس من هذا القرن حتى يعقد مؤتمر (الحرية الثقافية) فى ميلانو فى عام ١٩٥٥ ، متخذاً لنفسه شعار الانسجام الأيديولوجى بين اليمين واليسار ، وضرورة البحث عن مشكلات عملية لا فكرية . لقد أصبح القرن الماضى يعرف (بعصر الأيديولوجيا) « هنرى أيكن » ، وبانقضائه يبدأ عصرنا (عصر نهاية الأيديولوجيا » إدوارد شيلز ، ور يمو آرون ، وأتوبرونر وغيرهم) . إنهم يقصدون القرن العشرين ، ولكنهم يعكسون وضعية النصف الثانى منه بما فيها من تطورات أعقبت الحرب العالمية الثانية ، ومن تحديات كبرى واجهت النظام الرأسمالى فى سعيه إلى مجاوزة أزمته ، والتقدم التكنولوجى الذى عزز من مقدرة الرأسمالية ، ثم سباق التسلح والوفاق الدولى . ومع أزمة مارس ١٩٦٨ ، والمد العالمى فى حركات التحرر الوطنى ، يبدأ عصر جديد من المراجعات النقدية ، يمكن أن نصطلح على تسميته بـ (عصر نقد الأيديولوجيا) . وحسب تعبير باريون ــ « لقد أصبحت الأيديولوجيا من جديد هدفاً للنقد » . وتتمثل معالم هذه الحقبة فى : مناهضة الاستعمار ، والأخلاقية الجديدة ، والإنسية الجديدة ، وشعار التحرر من الاستغلال ، لتصبح هذه القضايا مطروحة على مائدة العلم الاجتماعى بظهور الحاجة إلى فهم حقيقى إنسانى للأيديولوجيا قدر الإمكان .

والسمة البارزة فى هذه الحقبة أيضاً أنها تحمل مجموعة من الدعاوى تؤمن بالشك والنقد والحياد وحرية الفكر . ويعد مقال جوزيف جابل بعنوان : أيمكن أن يقوم فكر بلا أيديولوجيا ؟

Une pense non ideologique est - elle possible ? الصادر فى عام ١٩٧٩ ــ أصدق تمثيل للتعبير عن هذه الأفكار . ويطرح جابل المشكلة من منظور سوسيولوجى اكثر منه إبستمولوجى على النحو التالى :

« هل توجد جماعات اجتماعية (طبقات ، شرائح ، تنظيمات) لها ميل خاص إلى فكر غير أيديولوجى »(*) (سوسيولوجيا الوعى ــ بالفرنسية ، ١٩٧٩ ، ص ١٣) .

وإلى هذا العصر ينتمى ياكوب باريون Jacob Barion ؛ من أهم المشتغلين بالفلسفة فى ألمانيا ، ومؤلف كتاب « ما الأيديولوجية » ، أهم الكتب التى صدرت فى أوربا فى العقد السادس من هذا القرن ، وهو الكتاب الذى نحن بصدده فى هذه الصفحات . وسوف نستعرض أهم الأفكار التى قدمها باريون فى هذا الكتاب وفقا للسؤال الذى حدده لنفسه منذ البداية : كيف تفهم الأيديولوجيا فى النقد المعاصر للأيديولوجيا ؟ وما الأيديولوجيا إطلاقا ؟ وفيم تقوم معضلاتها ؟(**) .

الأيديولوجيا والوجدان النقدى

يتحدث المؤلف عن المصطلح من خلال فصل غير مألوف بين المعنى والمضمون الذى يشير إليه ؛ إذ يكتسب المفهوم معناه السائد اليوم من النظرية الماركسية وممارستها ؛ فى حين نجد المضمون الأيديولوجى فى جميع حقب التفكير البشرى ، وخلال كل مراحل تاريخ الإنسانية : من تأثير العقائد المتوارثة ؛ والآراء الجاهزة ، والأحكام القيمية السابقة على معرفتنا ، وفيها يحدث فى ميدان السياسة والحياة الاجتماعية ، وتنطوى عملية الفصل هذه على مقابلة بين النظرية الماركسية وواقع الممارسة الفكرية الإنسانية فى مجملها .

صحيح أن هذا النوع من التحليل جديد على الوجدان النقدى ، إلا أنه يظل نتاجاً لمجالين من مجالات تعرية الموقف الأيديولوجى : الأول ؛ وهو نظرية الأيديولوجية ؛ والثانى هو سوسيولوجيا المعرفة . ويرى المؤلف أن الصلة بين الأحكام القيمية والمعرفة النقدية ، وأن الفروق الأساسية بين الأقوال التى تقرر الواقع والأقوال الأيديولوجية ، هى مشكلات تبحث على صعيد المعرفة النقدية ؛ أى من خلال نظرية الأيديولوجيا . وهو يوافق على تحديد مانهايم لهذا المجال بأنه يختص بالكشف عن الأقنعة التى يختبىء خلفها الأيديولوجى . وقد ناقش هذا الاتجاه على نحو مفصل من خلال كتابات ماكس فيبر وتيودور جايجر T.Geiger وإرنست طوبتش Ernest Topitsch ، ولا سيما آراء طوبتش حول التأثير الذى تمارسه اللغة على تطور الفكر الأيديولوجى من خلال تأثيرها على صيغ التصور والتفكير .

أما على صعيد سوسيولوجيا المعرفة فيجرى البحث فى المقومات التاريخية والاجتماعية للمعرفة ، مثلما يعاد من جديد ، ومن الوجهة السوسيولوجية ، طرح السؤال عن موضوعية المعرفة العلمية ، ويتم إخضاع مفهوم الحقيقة العلمية ومفهوم الواقع لتحليل يتناول المعنى والدلالة . ويتفق باريون مع مانهايم فى تصوره ؛ حيث تقوم سوسيولوجيا المعرفة بمعاينة تلك الحالات التى تتم عن « تحيز » أو « زيف » فى الأقوال ؛ وهى حالات مشروطة بتركيب الوعى ، فتصبح المشكلة التى تطرحها السوسيولوجيا المذكورة على نفسها متمثلة فى مجمل البنية الفكرية لدى ذوات جماعية معينة ، حيث يتم فحص المعرفة وظروف نشوئها من خلال البحث فى المقومات التاريخية والاجتماعية للمعرفة ذاتها .

إذن فعلى صعيد الوجدان النقدى يُطرح النص الأيديولوجى من داخله ، ثم يطرح من حيث علاقته التاريخية والاجتماعية بمنشئه . فماذا عن المشكلات التى تنتظر هذا المبحث ؟ .

(*) اعتمدنا على نقل هذا المقتبس من الترجمة غير المنشورة ، التى قام بها جمال بوقزاطه ، الجزائر .

(**) اعتمدنا على الترجمة العربية الصادرة عن الدار العلمية ــ بيروت ــ الطبعة الأولى عام ١٩٧١ ، التى نقلها الدكتور أسعد رزوق . ويحتوى الكتاب على أربعة فصول غير معنونة ، إلى جانب مقدمة الناشر ، وتوطئة ، ومدخل ، ويقع الكتاب فى ١٢٥ صفحة من القطع المتوسط . ولقد بذل المترجم فى ترجمته جهدا عظيماً ــ فى حدود الإمكانات ــ أثرى به المكتبة العربية إلى حد كبير . وينبغى أن نشير إلى ملاحظة تستحق التسجيل ؛ وهى تلك الروح النقدية الحضارية الأمينة التى سيطرت على المترجم والناشر .

مشكلات الأيديولوجيا :

نحن نستعمل كلمة (الأيديولوجيا) اليوم بمعناها السلبى فى غالب الأحوال ؛ وهو المعنى الذى يرجع إلى ماركس وإنجلز . وقد بقى هذا المعنى محتفظا بدلالته السلبية فى ميدان الاجتماع والسياسة فى المقام الأول . فالتفكير المنوط بأيديولوجيا ما يحد ويوصف بأنه « منعدم الصلة الوثيقة بالواقع » ؛ لأنه يعد النظام المجتمعى المستنبط على صعيد الذهن المجرد ، والنابع من فكرة مسبقة ، نظاماً ممكناً على صعيد الواقع ؛ ولأنه يطالب أيضا بتحقيق النظام المذكور .

ولو نظرنا أولاً كيف تطالعنا هذه اللفظة فى المجادلات السياسية لتبين لنا أنها تهدف دوما إلى الغض من شأن الخصم ، والحط من قدره ؛ ونحن نعد أقواله أيديولوجية ، إما لبعدها عن الواقع ، أو لأنها تحجب الواقع وتخفيه أيضا ، أو لكون تلك الأقوال خاضعة للأحكام المسبقة ، أو متأثرة بالتحامل المنبعث من المصلحة الشخصية .

ما السبب إذن ؟ يقول باريون : لقد اكتسب مفهوم الأيديولوجية نبرة انتقاصية عندما تم إدخاله فى مطلع القرن التاسع عشر ، وعلى يد الفلاسفة الفرنسيين ، إلى لغة هؤلاء الاصطلاحية ؛ أى عندما أدخل إلى ميدان السياسة ، وسقط فى المنازلة التى تمت بين الأيديولوجيين ونابليون ، والتى انتهت لصالح بونابرت .

وفيما يتعلق **بالأحكام المسبقة** ، يرى المؤلف أنها أحكام متسرعة ومبتسرة ، تعطينا النتيجة قبل تفحص الموضوع ، وتصدر عن أيديولوجية فى أغلب الأحوال . فبين الأيديولوجية والحكم المسبق دائما علاقة وتأثير متبادل . ولاشك أن الاستعمال اللغوى حاليا يضفى على لفظة حكم مسبق vorurteil نبرة قيمية سلبية بلا مراء . ويستند باريون على آراء جادامر H.G.Gadamer ، الذى يرد هذه النبرة السلبية إلى تأثير عصر التنوير . فقد كان للحكم المسبق الذى أصدره عصر التنوير على ظاهرة الأحكام المسبقة أثره الفعال فى تشويه سمعة الحكم المسبق ، والحط من شأنه . لذا يقوم جادامر بإعادة النظر فى هذا التشويه ، لكى يطلع علينا برأى مفاده الإعلان عن إعادة نظر أساسية فى مفهوم الحكم المسبق . فهناك أحكام مسبقة ينبغى للعقل النقدى دحضها ؛ وهناك أحكام مسبقة مشروعة ، تعود بفائدة على المعرفة ؛ فهى تمثل الشروط اللازمة للفهم الممكن فى مجال العلوم الإنسانية . إنها أحكام ينقصها اليقين الموضوعى ، والتأسيس الكافى فى الواقع ، كما تتميز بوعى راسخ للحقيقة ؛ فالمرء يقتنع بأنه يعرف ، وهذا ما يميزها عن **الرأى المسبق** الذى يترك مجال التقرير مفتوحا أمام شتى الإمكانات والاحتمالات .

ومن عيوب الأيديولوجيا أيضا **النزعة الكلية والشمولية** ، التى تبدو فى كل أنواع التفكير ذى النظرة الشاملة إلى العالم .

إن النزعة الكلية لدى الأيديولوجيات ، وهى النزعة المؤدية إلى تلك التخطيطات التى ترفع صرحا هندسيا من الأفكار ، وتتصف بطابع المنظومات المنسقة ، تطرح علينا السؤال النقدى عن شروط إمكان المعرفة الموضوعية ، وعن حدود العلم الإنسانى ومدى معرفته . وتبدو أهمية هذا التساؤل حينما نلحظ نزوع العلم أيضا نحو الكلية بمعنى ما !

ولا تختلف **النظرة الشاملة إلى العالم** فى الأيديولوجيا كثيرا عن عناصر أخرى ، مثل تقنيع الوعى والوجود ، وامتلاك موقف مزدوج من حجب الحقيقة ، وإدعاء الأيديولوجيين بامتلاكها وحدهم ، والتصرف من موقف إيمانى عقدى متصلب ، وكذلك النظرة العدائية للموقف الأيديولوجى المضاد أو المرتد . وكل هذا نتيجة لوقوع الأيديولوجيا فى دائرة العمل السياسى .

غير أن المفهوم الحديث للأيديولوجيا ليس محصورا فى دائرة السياسة وحدها ، مع العلم بأن الأيديولوجيا السياسية هى أول ما يتبادر إلى ذهن الإنسان . لقد تلقى البحث العلمى فى مشكلات الأيديولوجيا دوافع حاسمة من لدن الأيديولوجيا الفاعلة والمتطورة فى الحياة المجتمعية والسياسية ، لاسيما أن النقد الماركسى للأيديولوجيا قد أعطى الحافز المباشر للنقاش العلمى حول مسائل نظرية الأيديولوجيات . ففى حقل الفلسفة قاد هذا النقاش إلى دراسات وبحوث تناولت طرق التفكير ، ونقد العلم ، وعددا من المشكلات المتصلة بنظرية المعرفة ، على نحو أدى كذلك إلى دخول الأيديولوجيا فى مجال النظر المتعلق بمعضلات الأنطولوجيا ونظرية القيمة . وقد أظهرت الدراسات والبحوث الفلسفية والسوسيولوجية أن المعرفة والتقييم والفعل لدى الإنسان كلها تخضع للتأثير الأيديولوجى ، وتصطبغ بطابعه إلى حد بعيد . ولسوف تتضح هذه الجوانب الإيجابية حين نتحدث عن أبعاد الأيديولوجيا .

ومع ذلك فهناك مشكلات نوعية لا تقف على حدود التصنيف (الإيجابى والسلبى) ؛ **فمشكلة اليوطوبيا** ، ومعضلة التمييز بينها وبين الأيديولوجيا ، لم تقل فيها الكلمة النهائية بعد . فقد استعرض باريون أفكار مانهايم وإرنست بلوخ وإمجه وكولا كوفسكى . وبرغم وعيه التام بالفروق الجوهرية بين هؤلاء جميعا ، اقتربت آراؤه بعد ذلك ، عن هذه المشكلة ، من المنحى الوضعى ، ولم يكن هذا سوى السبيل الوحيد أمامه لأن يكون موضوعيا حسب زعمه منذ البداية .

فعند مانهايم تبدأ التفرقة بين المفهومين منذ اللحظة التى نفكر فيها حول إمكان تحقيق الأيديولوجيا . وهذا نفسه هو ما قاد مانهايم إلى المشكلة . وحسب رأيه فكلاهما يندرج تحت التصورات المفارقة للوجود . ونظرا لعجز كل منها عن الاستجابة لشروط الواقع ، يظل المفهومان متسمين بالاغتراب عن الواقع . أما الفارق بينهما فهو أن الأيديولوجيا تقوم بتقنيع الواقع ، فى حين تتمتع اليوطوبيا بقوة تحويل سبق لها أن مارست هذا التأثير التحويلى .

أما إرنست بلوخ فقد حاول أن يطور فهما جديدا للطوباوية من زاوية تحليل الأمل (بما هو شعور بالتوقع) أو الترقب ، حيث يشير إلى نوعين من الطوباوية ، أحدهما تجريدى ، والآخر عينى . ففى النوع الأخير يترقب الخيال عنصرا من الإمكان المتوقع ، فى حين أنه فى النوع الأول يضل طريقه فى اللا إمكان الفارغ . أما عن الأيديولوجيا فيميز بلوخ بين وظيفتين: الأيديولوجيا بما هى وجدان مزيف إزاء تغطية البناء التحتى ؛ والأيديولوجيا بما هى وجدان حقيقى يسهم فى تطور الآثار الثقافية فى البناء الفوقى ، حتى بعد زوال أساسها المجتمعى . وهذه الوظيفة يسميها بلوخ « وظيفة تجاوز الوجدان الزائف » ؛ وهى العون الروحى الفائض ؛ هى طوباوية من حيث وظيفتها ، التى بدونها تستنفد الأيديولوجيا أغراضها فى الارتباط بعصرها وهذا هو معيار للتفرقة بين الأيديولوجيا واليوطوبيا .

ويحاول إمجه Emge استيعاب الطوباوية بوصفها محاولة إيضاحية من جانب الأيديولوجى ؛ إذ تغدو اليوطوبيا أيديولوجيا مرئية يُتوقع حدوثها . فحين يكون النظام الاجتماعى الذى ترسم اليوطوبيا معالمه غير قابل للتحقيق ، نجد أن اليوطوبيات تسعى نحو التحقيق ، فتطالب بتغيير جذرى للعلاقات المجتمعية والسياسية . لكن اليوطوبيات ليست مجرد نفى وإنكار سالب للأوضاع الاجتماعية الراهنة ؛ فهى تستحث قيام نظام جديد ، وتقدم وصفا تفصيليا فى غاية الدقة لهذا النظام .

وكما قال كولاكوفسكى « إن اليوطوبيا هى قوة حقيقية حتى وإن كانت طوباوية » ؛ فاليوطوبيا فى عرفه هى حقا « ظاهرة لعالم الأفكار » ، والمثل الأعلى لنظام جديد ، والهدف المستكن لواقع تاريخى . ولكنها فى الوقت نفسه أداة للتأثير فى الواقع ، ولتخطيط العمل المجتمعى بصورة مسبقة .

وينتقد باريون آراء مانهايم حين يشير إلى أيديولوجيا المضطهدين ، ويقابلها بأيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، ليكشف عن قوة داخل الأيديولوجيا ، تتطلع نحو الإطاحة بالواقع القائم . وبذلك لا يبقى للأيديولوجيا إلا دور التبرير وحسب . أما إرنست بلوخ فيعيب عليه باريون استخدام تشبيهات واستعارات بدلا من مفهومات ، وأن تضمن الأيديولوجيا عنده لوظيفة طوباوية يضعف التمييز بين المفهومين .

« يريد الأيديولوجيون والطوباويون على حد سواء ـ والكلام على لسان باريون ـ تغيير العالم ، لأنه لا يطابق مثلهم العليا ؛ يريدون تحقيق أفكارهم عن العدالة باحتذاء نموذجهم المثالى » . ترى هل يستطيعون ؟ . الإجابة التى يقدمها باريون تقف بالأمر عند حدود التصور ؛ أى أن الإجابة مرهونة بمعرفة ما إذا كان هذا العالم المتصور مجرد أيديولوجيا أو يوطوبيا ، أو أنه يتضمن أيضا محتويات من الحقيقة التاريخية العينية .

ولكن ماذا عن استعمال الماركسية لكل من لفظتى الأيديولوجيا واليوطوبيا ؟ لقد استخدم ماركس وإنجلز هذين المفهومين فى هجومهما على الفلسفة المثالية الألمانية ، وعلى كل الذين ينادون باشتراكية غير ماركسية ، وأصبحت كلمة طوباوى Utopist بمثابة شعار للماركسية فى النضال لأجل نظريتها الخاصة . وقد ظلت الماركسية منتصرة فى هذا النوع من النزاع وفى مجاله التناظرى ، لكن انتصارها لا يكفى برهانا على تبرير مشروعية النقد السلبى الذى مارسته ضد الاشتراكيين السابقين على الماركسية .

يريد كل من ماركس وإنجلز وصف النظريات الاشتراكية السابقة عليهما بأنها طوباوية لم تنضج ، فى مقابل اشتراكيتهما العلمية . صحيح أن الاشتراكية العلمية عند ماركس صارت علما بفضل اكتشافين تحولت بهما نظرتها إلى الواقعية : النظرة المادية للتاريخ ، وفائض القيمة . لقد أتاح لهما ذلك استخدام المعطيات التاريخية ، فى حين اختلط الأمر على الاشتراكيين الطوباويين . لقد أدركوا صراع الطبقات ، ولكن حلولهم الخيالية أبعدتهم عن النظرة الواقعية . ويضيف باريون أن ثقة ماركس فى انتصار الاشتراكية مع ذلك لا تستند إلا إلى إيمان بانتصار الحرية فى النهاية ؛ وإلى هذا الحد كان ماركس مثاليا !! .

تلك هى مجموعة من مشكلات حُملت بها الأيديولوجيا عبر ممارسة العقل النظرى والفعل العملى . ولربما أصبحت بعد ذلك عملية استقراء مفهوم واضح للأيديولوجيا بأبعادها وقضاياها المعاصرة مسألة شاقة . ولكن من أين نبدأ ؟ لابد من تتبع الأيديولوجيا ثم الوصول إلى أبعادها .

تاريخ الأيديولوجيا :

يحاول باريون أن يتتبع الجذور اللغوية للمصطلح من مفهوم الفكرة الذى تعددت معانيه فى البدايات الأولى ، ثم يتتبع كيف ارتفعت الفكرة إلى مستوى المثل الأعلى ideal ، مقارنا بذلك بين أفلاطون وكانط ، أى بين كونها قوة خلق وإبداع ، وكونها قوة عملية ، إذ يغدو المثل الأعلى عند كانط مفارقاً للواقع . وفى القرن السابع عشر تفقد الفكرة فى الفلسفة الفرنسية دلالتها الأصلية بوصفها مبدأ لوجود الواقع وتقييمه ، لتصبح مجرد محتوى الوجدان أو مضمون الوعى ، وتتحول الفكرة بذلك لكى تصبح تصوراً . وفى أواخر القرن الثامن عشر يولد مفهوم الأيديولوجيا فى الفلسفة الفرنسية فى ضوء تحول الفكرة إلى تصور ، لتصبح الأيديولوجيا هى علم الأفكار . ويعود محتوى الوعى إلى الإحساسات ، وتصبح الأيديولوجيا فى نظر دى تراسى فى كتابه « مبادىء علم الأفكار » هى : إرجاع الأفكار المركبة إلى أفكار بسيطة ؛ أى إلى الإحساسات أو المدركات الحسية .

وعندما تتطلع الأيديولوجيا إلى ممارسة دور حاسم فى تعيين طابع الحياة المجتمعية ، وتقرير الفعل السياسى ، يصطدم من خلال المبادىء التربوية بعالم السياسة ، فتفقد فى ظل بريقها المثالى وعيها بالمعرفة ، ومعرفتها بعالم السياسة معا ، ويتم عزل الأيديولوجيا عن مجال العلم أو المعرفة من ناحية ، وعن الكنيسة والدولة من ناحية أخرى .

ويتحول مفهوم الأيديولوجيا اليوم إلى الانطلاق من آراء مسبقة ، بحيث تعود الأيديولوجيا من جديد إلى عالم المثل العليا ، فاقدة بذلك الصلة بالواقع . ويُضرب على ذلك المثل بتوحيد أوربا ؛ إذ يظل مثلاً أعلى أيديولوجياً يخفى حقائق واقعية كثيرة(*) .

وانطلاقا من هذا الاستعراض التاريخى نصل إلى الوضع المعاصر للأيديولوجيا . وأمامنا مجموعة من القضايا المهمة ، التى سوف تحدد الكلمة الأخيرة بشأن باريون .

أبعاد الأيديولوجيا وقضاياها المعاصرة :

إذا كانت هناك أهمية لتحديد المواضع التى يدلى فيها باريون بدلوه فإننا بصدد أكثر المواضع تعبيرا عن رأيه ؛ ذلك أنه بدلا من أن يستعرض ، فى هذه الأجزاء ، نقديا ، آراء الآخرين ، محتفظا بحياده ورأيه الأخير ، نجده يستعين بهم ، منقباً عما يدعم أفكاره . لقد أشار إلى خمس قضايا :

العلم والأيديولوجيا ؛ البعد الأيديولوجى فى القيم ؛ الأيديولوجيا والحقيقة فى إطار العقل الإنسانى ، تأثير الأيديولوجيات ، وأخيرا

(*) هذا الكلام يعيد إلى الأذهان فكرة « قانون الأيديولوجيا » . ولا يقلل ذلك من شأن باريون حين يشير إلى مالا يراه . انظر الافتراض الذى طُرح فى بداية هذا العرض .

مطلب نزع الطابع الأيديولوجى . وفيما يلى نناقش معه هذه القضايا الخلافية .

وحول البعد الأيديولوجى فى المعرفة ، ناقش باريون الطابع الأيديولوجى للتفكير الفلسفى ، وإخفاق الأيديولوجيا فى معرفة الواقع الراهن على حقيقته حين تبرز من خلال الأطر الفلسفية . والعيب فى رأيه يرجع إلى أمرين : إما إنكار الأساس المادى لكل ما هو واقعى ، والاكتفاء بما هو روحى ، أو إنكار الطابع المميز للوجود الروحى والعقلى ، مع الاكتفاء بما هو مادى . إن كلا الأمرين ينطوى على نوع من الفلسفة الأحادية النظرة ، التى تقودها نزعة التبسيط الاختزالى والتوحيد المقياسى إلى نظام مغلق من القناعات التى تتناول العالم فى كليته . إنها فلسفات تستند إلى أقوال ومزاعم نهائية ، يجوز أن نسميها الأيديولوجيا (مقابل العلمية) ، استنادا إلى الهدف الذى تضعه لنفسها ، وإلى ادعائها المطلق للحقيقة .

ومما لا ريب فيه أن الأيديولوجيات تتوكأ على العلم ، وتدعى الانتساب إليه ؛ فقد حدث ذلك فى الماركسية منذ بداياتها الأولى . لكن التفكير الأيديولوجى قد برز إلى المقدمة خلال التطور اللاحق للماركسية . وهذا ما جاء مطابقا لتحول الماركسية نحو نظرة شاملة إلى العالم ، ونحو أشكال مؤسساتية للتنظيم السياسى . فالماركسية المؤسساتية تستخدم هى أيضا العلم واجهة . وقد حدث ذلك فى عهد ستالين . ولذا نجد الفليسوف البولونى كولاكوفسكى ماركسيا يدافع عن العلم وتحرره من الأيديولوجيا فى إطار شروحه للعلاقة بينهما .

وهكذا نلمح خضوع كل من الأيديولوجيا والعلم لقوانين مختلفة من حيث الطابع والنوع ؛ وهذا ما يفسر لنا تناقضهما وخلافهما الدائم . فالعلم لا يعرف أية حقيقة تتحول إلى محتويات إيمان ، ويستند إلى العلل والحجج الموضوعية . أما الأيديولوجيات فإنها عكس ذلك ؛ إنها تقدم تفسيرا شاملا وجامعا للعالم ، له صفة اليقين النهائى .

وإذا تسنى لنا الإقرار بأن النتائج العلمية تتسرب إلى الأيديولوجيا وتدخل فى صلب تعاليمها فهذا لا يبطل الفارق الأساسى بينهما . ومع ذلك فالأيديولوجيات المعاصرة لا تناهض العلم ؛ فهى تدرك مكانته . وهى حين تضع نفسها فوق العلم ، وتقيم منظومة من الأفكار الإيمانية ، مدعية امتلاك الحقيقة المطلقة ، فإن مثل هذه المنظومات أو المذاهب الإيمانية تندرج تحت اسم «رؤية العالم **Weltanschauung**» . إنها تدعى امتلاك الحقيقة ، وتقوم على الاتباع والكفاح ضد أعدائها . وهذا الشكل من الأيديولوجيا فى كفاح مستمر ضد الفلسفة العلمية بصورة مطلقة . إن مجموعة القناعات المتسمة بطابع رؤية العالم هى التى تجعل الأيديولوجى يفسر المضامين القيمية من زاوية نفعيتها . ولكن هل يؤدى بنا هذا إلى أن نرى الأحكام القيمية أيديولوجية الطابع إطلاقاً ؟ .

يطرح باريون هذه القضية بشكل مفصل قبل أن يجيب عن هذا التساؤل . وهو يرى أن ألفاظ الثناء والتوبيخ ، ومجمل الأقوال القيمية الأخلاقية ، تعكس على صعيد رمزى لعبة المصالح . غير أن القيم هى صفات أو خاصيات موضوعية قائمة بذاتها . وتفكيرنا من الممكن أن يقع فريسة للأيديولوجيا حين يتعين هذا التفكير بفضل عناصر القيمة . فكل معرفة إنسانية هى عرضة لخطر الضلال الدائم ؛ أعنى نفوذ التقييمات (حتى إن تحرّر العلم من القيم أصبح موضع شك) .

إن الأحكام القيمية هى مزاعم مشروطة بنظرة مُصدر الحكم نحو الترتيب السائد للقيم . لكن الخطر الأكبر ــ على نحو ما يذكر شيلر ــ هو خداع القيمة **Werttaüschung** ، أى النظر إلى القيم من زاوية ملاءمتها واندراجها فى مجال سعينا . فكيف يحدث أن تلقى الأفعال نفسها المديح تارة واللوم تارة أخرى ؟ إذن فالمسألة مشروطة بموقف مصدر الحكم . والذين يحكمون على وضع قيمى معين إنما يفعلون ذلك نتيجة لتطابق هذا الوضع مع وجهات نظرهم الخاصة .

لقد استعرض باريون أفكار أفلاطون وكانط وماكس شيلر وجايجر حول هذه القضية ، وناقش صراع القيم وعلاقته بالمعرفة والأيديولوجيا ، وطرح مسألة الصدق غير المشروط ، وموقف جواز الكذب الذى يقرره أفلاطون ، وانتهى إلى اتخاذ موقف إيجابى من الصدق ، لا يقدم فى النهاية حلا نهائيا لمشكلة الصراع الأصيل بين القيم .

من منظور الفعل الإنسانى تتمتع مسألة الحقيقة بدلالة حاسمة وأهمية بالغة بالنسبة لمشكلة الأيديولوجيا ؛ وذلك على نحو مزدوج : فهى من ناحية أولى ، تقود إلى السؤال عن شروط المعرفة الموضوعية وإمكانها ، ومن ثم عن الحقيقة . ومن ناحية ثانية ، عند ما يتم فهم الأيديولوجيا بمعنى أضيق وبما هى تقنيع واع ، وتزييف للحقيقة ، وتزوير لها ، فإن الأيديولوجى عندئذ يتعرض لشبهة الافتقار إلى الصدق . والبحوث النقدية تأخذ فى الحسبان هاتين المسألتين .

إن الأيديولوجيات ، برغم كونها مركبات من التصورات والقناعات الوهمية غير المطابقة للواقع ، يمكنها أن تحدث تأثيرا بالغا فى حقيقة العالم الواقعى . إن دائرة الفعل الإنسانى هى وحدها التى تقرر عدة مشكلات فى علاقة الأيديولوجيا بالحقيقة ؛ منها وقوع الأيديولوجى ضحية الوهم الذى يجعله يتصور وجودا ظاهريا للواقع ؛ ومنها إرادة التزييف لأغراض معينة ، على نحو يخدم مصالحه ، سواء كانت هذه المصالح تتعلق برؤية العالم ، أو كانت مصالح اقتصادية ، أو كانت تمت بصلة إلى سياسة القوة والنفوذ . وهنا لا يعانى الأيديولوجى من نقص فى معرفته ، بل ينقصه الصدق ؛ فهو يُضل الآخرين ولا يضل نفسه . وهذا النوع من الأيديولوجيا معروف لدينا جيدا فى ميدان السياسة ، ولا يتم فضحه إلا بكشف الأقنعة التى يختبىء خلفها . وهذا هو دور نظرية الأيديولوجيا إن شئنا التصدى لإرادة التزييف . أما الملامح الأيديولوجية التى تنبثق بفعل إرادة الوجود فتتصدى لها سوسيولوجيا المعرفة فى فحصها المعرفة وظروف نشوئها .

كيف يتسنى لنا أن نميز بين الوجدان الحقيقى والوجدان الأيديولوجى الزائف ؟

كيف نوفر مقياسا موضوعيا لهذا التمييز ؟ متى كان التفكير كله مرتبطا بالوجود ومتوافقا وإياه ؟ .

تقود هذه التساؤلات باريون إلى الدخول فى أعماق النسبية الفلسفية عند مانهايم ؛ فحديثه عن المنظورات يشير إلى المعرفة وإلى طريقة المرء فى الحصول عليها . فإذا كانت المعرفة هى إدراك الشىء ، فإن المنظورات هى طريقة المرء فى إدراك الشىء ، فإذا كانت المعرفة

تقصد شيئا وتتجه نحوه ، فإن طريقة الدخول إلى الشيء المقصود مرهونة بتركيب الذات القاصدة وتكوينها . فإدراك الذات للشيء يخلق مشكلة المطابقة واللا مطابقة . وهنا لا يميز ما نهايم بين وجود الأفكار ووعى هذه الأفكار ؛ فمن الجائز للإنسان أن يملك وعيا زائفا للأفكار ، مع إخفاقه فى إدراك نمط وجودها . ولا يجوز لنا أن نتفق مع باريون فى هذه النقطة ؛ لأنه ينفى ــ ببساطة ــ الموقف العلمى من الفكر ، ويخلط بين ضرورة وقوع الأفكار فى الأيديولوجيا ، وتحررها حين تتخذ أشكال المعرفة بعضها من بعض موقفا نقديا .

إن شبهة الوهم أو نقص الصدق لا تعفى الأيديولوجيا السياسية (بما هى مشروع للمستقبل) من الوهم والخيال . ولكن عندما تتضمن الأيديولوجيا أيضا شيئاً من الحقيقة ، يكون السؤال عن أسباب هذا الازدواج . وقد أغفل باريون هذا السؤال ، بالإضافة إلى أنه لم يشر إلى أسباب طغيان جوانب الخيال والوهم على جوانب الحقيقة داخل الأيديولوجيا فى ظروف معينة . وإذا كان قد أشار إلى الأيديولوجى عندما يكون واعياً بالحقائق ويتعمد الزيف ، فإنه لم يشر إلى الظروف التى يصبح فيها الأيديولوجى نفسه ضحية هذا التزييف الواعى ، وما إذا كانت الأيديولوجيا الغربية فى الحقبة اللاحقة على الحرب العالمية الثانية يمكن تفسيرها من هذا الجانب أم لا .

وأخيرا ، عندما يدور الحديث عن فاعلية الأيديولوجيا وتأثيرها ، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن مباشرة هو الأيديولوجيات السياسية . هنا تبدو الفاعلية فى أجلى مظاهرها . وتحتاج الأيديولوجيات ، لكى يتسنى لها أن تكون مؤثرة ، إلى الناس والمؤسسات ووسائل القوة .

النقطة الجوهرية هى قوة الفكر التى يؤمن بها هيجل ، فى حين يراها ماركس انعكاسا فحسب للقوى المادية ، على الرغم من أن الفكرة الاشتراكية برهنت فى تحققها على ماركسية مضادة للموقف الماركسى . والتاريخ يبين فى كل العصور الدور المؤثر للأيديولوجيات ، مهما ادعينا غير ذلك ! .

أما فيما يتعلق بنزع الطابع الأيديولوجى فيشير باريون إلى أن التنصل من تهمة الأيديولوجيا هو سمة هذا العصر ؛ حتى الأحزاب السياسية لا تستثنى من ذلك . لكن هذا الموقف ــ فى رأى باريون ــ لا يعدو أن يكون إعادة نظر أو محاولة لإخضاع الأيديولوجيا للمراقبة العلمية . أما الاستغناء عنها كلية فيتناقض مع وجود الأحزاب السياسية من ناحية ، والوجود الموضوعى للأيديولوجيات من ناحية أخرى . وعلى كل فليس السياسيون فى النهاية وحدهم الذين يعيشون على الإيمان بالأيديولوجيات .

تأملات ختامية :

حول ماهية الأيديولوجيا خرج باريون بعدة استنتاجات من خلال التحليل النقدى :

ــ ففى نظره يتعذر الوصول إلى مفهوم موحد للأيديولوجيا .

ــ والأيديولوجيات هى أنظمة مغلقة تقوم على أحكام مبتسرة ومسبقة ، وإيمان نهائى . ولهذا فهى خطر على السلوك . وعلى الرغم من ذلك فمسألة التحرر من الأيديولوجيا وهم ، كما أن عملية نزع الطابع الأيديولوجى وهم أيديولوجى قائم فى أساسه .

- إذا وجدت الأيديولوجيات فهى تحتاج إلى مؤسسات ملائمة لها . إذن يشترط كلا الطرفين الطرف الآخر ، مادامت الأيديولوجيات السياسية مشروعا فكريا للمستقبل .

ــ تتجه الأيديولوجيات صوب المستقبل ، بما فيها تلك التى لا تقوم إلا بتبرير النظام الاجتماعى القائم ؛ لأن الأخيرة تريد ضمان المستقبل ضد النزعات الجديدة التى تهدد وجودها . وتريد الأيديولوجيات تغيير العالم ، معلقة الآمال على مجىء عصر أفضل .

ــ تعمد الأيديولوجيات إلى تسخير العلم لخدمتها ، فتأخذ منه الحجج الصالحة للاستعمال ، وتحاول أيضا ممارسة النفوذ على العلوم ، فتطرح الأسئلة العلمية ، وتبحثها من زاوية افتراضاتها الجامدة (الدجماطيقية) ، وبذلك تنفذ إلى التفكير العلمى وتتخلله بتصوراتها الأيديولوجية . وتقوم الأيديولوجيات ، عن طريق تنظيماتها ، بتعزيز هذا النفوذ الذى أخذت تمارسه على العلوم .

ــ إن الأيديولوجيات هى أنظمة مغلقة ، لا تطيق النقد العقلانى ولا تتحمله ، ولا تعرف إلا الضلال الغريب عنها . فالأيديولوجية تتطلب اعترافاً عقديا ؛ أما العلم فيسعى دائما نحو المعرفة . ولذا يبقى كل من الأيديولوجية والعلم فى موقفها الأساسى على طرفى نقيض لا سبيل إلى التوفيق بينهما .

***

تلك نظرة ياكوب باريون للأيديولوجيا مصطلحا وتاريخا ومعضلات . ومع ذلك فإنه لم يحاول إبراز قضايا أخرى حول خصوصية الإنتاج الجمالى والأيديولوجية ، والعلاقة بين الأبنية الاقتصادية المتطورة والبناء الأيديولوجى المتخلف ، والعكس ، وكذلك العلاقة بين الأدب والطبقة والوعى فى خصوصية كل منها ، ومسألة ما إذا كان الأديب يمثل طبقة أم يمثل نزعة إنسانية تجاوز حدود موقف طبقى بعينه . . . إلى آخر تلك القضايا . وربما كان عذر باريون فى هذا أنه صنف كتابه فى إطار نظرية الأيديولوجيا وسوسيولوجيا المعرفة والفلسفة العلمية ، حيث تبدو القضايا أكثر عمومية ؛ ولكن تقاطع هذه الدوائر الثلاث لابد أن يفرز بعض هذه القضايا بالضرورة .

ويعاب على باريون أنه لم يحدد خطوط التقاء العلم بالأيديولوجيا بوصفهما نظامين مختلفين ، كما أنه لم يوضح حدود الموقف الأيديولوجى فى العلم ، حين يُخضع العلم وحين يثور عليه ، ولم يتحدث عن الثورات العلمية والثورات الاجتماعية وما بينها من علاقات لا تكون بالضرورة طردية ، بل ربما كانت علاقات مواجهة .

وإلى جانب هذه الملاحظات والانتقادات الواردة ، يظل للكتاب موقفٌ نقديٌ على حدود المدرسة الألمانية ، يعيد إلى الأذهان عمق الإنجاز الألمانى فى ميدان العلم والفكر .

الأيديولوجيا الوطنية
والرواية الوطنية فى الجزائر
(١٩٣٠ ــ ١٩٦٢)

دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب

عرض : محمد حافظ دياب

يمكن القول بدءا ، إن المحاولات الحثيثة لطرح مفهوم الأدب فى صلته بالأيديولوجيا تجد فى سوسيولوجيا الثقافة والأدب أسس انطلاقها ووجاهة معالجتها ، بوصفها محاولة لتقديم جواب دلالى حول هذه الصلة ؛ وهو ما يمكن أن نتلمسه عبر صفحات هذه الأطروحة : « الأيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية فى الجزائر (١٩٣٠ ــ ١٩٦٢) ــ دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب » .

صاحبها هو القاص الجزائرى عمار بلحسن ، الذى يعمل محاضرا بمعهد العلوم الاجتماعية بجامعة وهران ، ومشرفا على مركز دراسات سوسيولوجيا الأدب والثقافة بها .

والأطروحة تمثل بحثا تقدم به لنيل درجة الماجستير فى عام ١٩٨٢ ، وأشرف عليه عبد الفتاح الزين ، وعبد القادر جغلول ، ومحمد الزعبى . تقع الأطروحة فى نحو ٣١٠ صفحة ، وتتضمن جزئين يحويان خمسة فصول ، بالإضافة إلى خاتمة وببليوجرافيا ، وتهتم فى مجملها ببحث العلاقة بين الأيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية فى الجزائر ، سواء فى مضامينها ومنطلقاتها ، أو صيغها وأطرها ، وذلك فى مدة ما بين عامى ١٩٣٠ ــ ١٩٦٢ . واختيار كلا هذين العامين على وجه التحديد يمتلك دلالته عبر تاريخ الحركة الجزائرية الحديثة ، حيث إن عام ١٩٣٠ يمثل تكريس بداية مرحلة جديدة للإدارة الاستعمارية الفرنسية بالجزائر ، عبر احتفالها وقتذاك بالذكرى المئوية للاحتلال ، فيما يُعدُّ عام ١٩٦٢ ، عام انتصار الإرادة الوطنية والاستقلال . وبين هذين التاريخين ، عرفت القوى الشعبية الجزائرية صنوف القمع والاضطهاد ، بتأثير ركود النمو الرأسمالى ، وفشل السياسات الاقتصادية لتنشيط تراكماته ، وانسداد آفاق الاستراتيجية الاستعمارية بفضل بروز طبقات وقوى اجتماعية جزائرية وطنية من فقراء الفلاحين والمعدمين فى المدن والريف ، والبورجوازية الصغيرة المثقفة بتنظيماتها وأيديولوجياتها وخطاباتها .

وقد يكون من المناسب هنا أن نتصدى لكيفية المعالجة المنهجية التى حاول من خلالها الباحث تحديد رؤيته وطرح قضاياه .

والواقع أن هذه المعالجة تتوقف إلى حد كبير على الهدف الذى سعت الأطروحة إلى تحقيقه من ناحية ، وعلى طبيعة الموضوع المدروس من ناحية أخرى .

وكما قدم الباحث ، تتمثل هذه الأطروحة فى محاولة تحليل العلاقات والترابطات بين أشكال الخطاب الأيديولوجى التى عرفتها الحركة الوطنية الجزائرية ، فى صراعها وتناقضها مع السلطة الاستعمارية .

أما طبيعة الموضوع ، فهو دراسة إحدى نماذج هذا الخطاب ، ممثلا فى ثلاثية الروائى الجزائرى محمد ديب ، وعلاقتها بالخطابات السياسية الأيديولوجية التى أنتجتها الحركة الوطنية .

من منطلق هذا الهدف ، وتلك الطبيعة ، يلاحظ الباحث سيادة اتجاهات منهجية ثلاثة فى ميدان سوسيولوجيا الأدب :

الاتجاه الأول ، هو اتجاه إمبيريقى ، يتزعمه السوسيولوجى الفرنسى روبير سكاربيت R. Escarpit ، ويعتمد فيه تقسيم الواقعة الأدبية إلى عناصر مستقلة ومنفصلة ، من إنتاج وتوزيع واستهلاك ؛ وهو ما أدى به إلى تنمية مباحث فرعية هى : سوسيولوجيا الكاتب ، والكتاب ، والجمهور .

والاتجاه الثانى ، هو اتجاه بنيوى توليدى ، قدمه لوسيان جولدمان L. Goldmann ، بهدف محاولة اكتشاف العلاقات بين البنى الذهنية والفكرية القائمة فى المؤلفات الأدبية ، ونظيرتها لدى مجموعات اجتماعية بعينها ، تحدد تجربتها وأغلب المشكلات التى تجابهها فى مرحلة تاريخية محددة .

أما الاتجاه الثالث ، فهو الاتجاه المادى التاريخى ، الذى كوّن جُلّ إشكالاته وعناصره الفيلسوف المجرى جورج لوكاتش G. Lukačs ، والمنظّر الإيطالى أنطونيو جرامشى A. Gramsci .

وفى رأى الباحث أن كلا المنهجين الأولين لا يكفى للإجابة عن تساؤلات متعددة يقدمها موضوع الأطروحة ، حيث الأول يستهدف

تفسير الواقعة الأدبية تفسيرا مدرسيا ، بتقسيم جدلياتها الحية ، ومعالجة قضاياها معالجة مبتورة ، وتفكيك فعالياتها ؛ وهى أمور لا تعين على فهم هذه الواقعة فهما متكاملا ، ومن ثم تفضى إلى دراسة تحكمية .

أما الثانى ، فيتصوره أدخل إلى الإجابة عن قضايا الخلق الأدبى ومبدعاته الكبرى وحسب ، بالإضافة إلى صرامة التحليل (الجولدمانى) ، نتيجة قيامه على التناظر بين بنية الشكل الروائى وبنية المجتمع الأوربى ، ومن ثم عدم كفايته لتشريح النص الأدبى ، بسبب من عدم ارتباطه بدراسة شروط الإنتاج الأيديولوجية والثقافية والأدبية ، أى بدراسة سوسيولوجية لأيديولوجية النص ، وعلاقاته بالتاريخ والأيديولوجيات وأنماط قوى الإنتاج وعلاقاته .

وقد اختار الباحث المنهج المادى التاريخى ، الذى رآه جديرا بالإجابة عن تساؤلاته ، على أساس أن : « المفاهيم والمصطلحات وطرق التحليل التى سيتم استخدامها عبر جل لحظات (حرث) التشكيلة الأيديولوجية الجزائرية فى المرحلة الكولونيالية ، هى أدوات تنتمى إلى الحصيلة المنهجية للمادية التاريخية » . هذا على مستوى المنهجية بوصفها دراسة أكثر تجريداً للأسس المنطقية التى تقوم عليها الأطروحة ؛ أما على مستوى الأساليب المنهجية فقد استعان الباحث بأساليب تحليل المضمون الكيفى ، ودراسة الحالة ، وتحليل الدور .

والأطروحة غنية بتساؤلات تشير إلى أن صاحبها يتوفر على تكوين سوسيولوجى وأدبى يأبى الوقوف عند مجرد السرد وتقرير الأحكام ، كما تستحث قارئها على مواصلة السؤال ؛ وهو ما دفعه ــ مثلا ــ إلى رفض مفهوم الانعكاس الذى يرى فى كل ظواهر البنية الفوقية وأشكالها انعكاسا بسيطاً وغير فاعل للعلاقات الاجتماعية والإنتاجية السائدة .

وقد تعاملت هذه « الأطروحة » مع موضوعها بلغة تجمع بين الانفعال الذاتى والموضوعية ، فأتت برغم ذلك ــ محاولة مثمرة تطرح أسئلة صعبة . ويحاول الجزء الأول ، بفصوله الثلاثة ، تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لاستيضاح العلاقة المعقدة بين الممارسة الأيديولوجية والأدبية ، مركزاً على الرواية بوصفها شكلا من أشكالها ، وساعيا لتوضيح عناصرها الأساسية كما أوردها ماركس ، وإنجلز ، وجرامشى ، ولوكاتش ، وألتوسير L. Althussr .

فى الفصل الأول يذهب الباحث إلى أنه إذا كانت الكتابة الأدبية فى مجمل أجناسها تقوم بتنظيم الأيديولوجيا ، وصوغها فى شكل جديد هو النص الأدبى ، الذى يعد « أيديولوجيا أدبية » ، فإن كشف العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا وفهمها يمران عبر مسالك ثلاثة هى :

١ - النص الأدبى بوصفه كتابة تنظم الأيديولوجيا وتعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة فى كل مرة .
٢ - يقوم النص الأدبى بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذى يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بما هى أيديولوجيا عامة قائمة فى عصر أو مجتمع معين .
٣ - يتضمن العمل الأدبى معرفة للواقع ؛ فهو انعكاس عارف ، وتمثل فنى جمالى لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه .

وهكذا الشأن بالنسبة للرواية ؛ فإنها تقوم بتلبية حاجيات أيديولوجية معينة ، لجمهور محدد اجتماعيا وتاريخيا ؛ وهو ما يعنى أن طابع الجواب الذى تتلبسه ، يظهر فى شكل خطبة موجهة للقارىء . ولكن ، كيف يتم ذلك ؟

يجيب الباحث بأنه خلال عملية الإبداع ترتبط كيفية القول ــ أو المفروض أن ترتبط ــ بمضمونه عند الروائى . فالشكل ليس وعاء للمضمون ، والمضمون ــ كذلك ــ ليس ما يملأ الشكل ، حيث ديالكتيك العملية برمتها ناتج من أن وضعية الروائى فى ممارسته الإبداعية تقوم على مواجهة نصوص الآخرين ، انطلاقا لإنتاج نصه ، بتوحيد بيانه الأيديولوجى ونصه الروائى فى آن معا .

وقد تكفل الفصل الثانى بمحاولة إعادة بناء لوحة الأيديولوجيا الوطنية ، بقواها الريفية والحضرية ، وتياراتها الدينية والإصلاحية والليبرالية والماركسية والوطنية والعفوية ، وخطاباتها الأدبية والدينية والعلمية المتعددة . . إزاء الأيديولوجيا الضد : الأيديولوجيا الكولونيالية ، مستخدما أسلوبا سوسيولوجيا ، يقوم على التحليل الطبقى ، وربط حركة الأفكار مع القوى المادية والاجتماعية ، بهدف تعرف البنية الأيديولوجية للمجتمع الجزائرى ، بما هى بنية تاريخية ملموسة ، يمور فى داخلها تعارض الوطنية مقابل الكولونيالية وحوارهما .

واختص الفصل الثالث بتشخيص لوحة البنية الأدبية ، من خلال تتبع مسار الأدب الكولونيالى والأدب الوطنى وتطورهما ، وجدلية العلاقة بينهما فى الحقبة ما بين عامى ١٩٠٠-١٩٦٢ .

والحق أنه إذا كان ثمة تصنيف للأدب فى الجزائر خلال هذه الحقبة ، ومن أى زاوية نظرنا إليه ، فلن يكون ــ فى رأى الباحث ــ غير التقسيم الذى يحصره فى نمطين متمايزين ، تنعدم بينهما نقاط التماس أو التشابك : أدب كولونيالى ، وأدب وطنى .

قد يتراءى الاعتراض على هذا التصنيف ، بدعوى عدم صلاحية معاييره الموضوعية وحدها ، التى قصرت عن استيعاب (أدبيته) ، وحساسياته الجمالية ، ولكن النتيجة المستخلصة أن كل نمط منهما يعكس إلى حد كبير ــ فى توجهاته وفنيته ــ وعيا نقيضا للآخر .

فالرواية الكولونيالية ، بكل اتجاهاتها ، تحمل فى أغلبها بصمات القواعد الشكلية لواقعية بلزاك ، وفلوبير ، وإميل زولا ، حيث تنسق شخوصها يزدحم بالأسماء ، وأحداثها تتحرك فى إطار حبكة ودسيسة ، وضمن سلسلة من الوقائع والأسباب التى تربط بين العناصر الفسيولوجية والنفسية والقيمية والفكرية ، مع التزامها ودعائيتها بوصفها منبرا ممتازا لدعوى الجزائر بما هى مستعمرة استيطان .

هذه الملامح والتوجهات لا تقتصر على مرحلة بعينها من مراحل تطور الرواية الكولونيالية ، بل نجدها كذلك فى رواية المتروبول السياحى التى سادت منذ بداية الاحتلال حتى عام ١٩٠٠ ، وكرست الجزائر أرضا للغزوات والأحاسيس (الخام) والفولكلوريات ، كما نجدها فى الرواية (الجزائروية) التى عبرت عن « الشعب الأوربى الجديد » هناك ، المكون من سكان ذوى أصول أوربية يتمتعون بالمواطنة الفرنسية ، التى استمرت بين عامى ١٩٠٠-١٩٤٠ ، لتحل محلها الرواية « المتوسطية » المعبرة عن مصالح الطبقة الوسطى

والبورجوازية الكولونيالية الصغيرة ، المتناقضة مصالحها مع الكولون ، وقد عبرت عنها مدرسة الجزائر العاصمة ، واتخذت من قول ألبير كامو ، أحد أعضائها ، « إننا نحس البحر المتوسط فى جلودنا » شعاراً لها .

ويورد الباحث مخططا بانوراميا لاتجاهات هذه الرواية كالتالى :

مثال للكاتب	مضمون الروايات	التيار الأدبى
لويس برتراند	ملحمة التوسع والاحتلال الاستعمارى : الاحتلال والمصادرة والاستقرار فوق الأرض ــ صراع الشعب ومقاومته وهزيمته .	الجزائروية
روبير روندو	ملحمة الاستصلاح الزراعى الكولونيالى : فعالية وتحديث وميكنة وإنتاجية وقوة وحيوية ونشاط المعمر الكبير وصراعاته ضد الإدارة والمتروبول من أجل سيطرته سياسيا واجتماعيا واقتصاديا .	الجزائروية
شارل كورتان	التناقض بين المعمِّرين والشعب ــ مقاومة الشعب الصامتة ــ مصاعب تقدم المعمر وخوفه وقلقه ، ووحدته فى المعركة ضد الشعب المتربص .	الجزائروية
تروفيموس	صمود الشعب وديمومة وجوده ومقاومته الصامتة وبقاؤه وحضوره ، ثم تسييسه .	الإندماجية «العاطفة على الشعب»
ألبير كامو	عبث الوجود والعيش فى مجتمع مستعمر ــ الشعب ديكور وحضور مقلق ، يدفع للانتحار والموت والقتل .	الكونية المتوسطية
أدمون روتيه	الصراع الاجتماعى والطبقى داخل الجماعة الأوربية فى الجزائر ــ مأساة العاصمة البورجوازية الصغيرة فى مجتمع يسيطر عليه الكولون ورأس المال .	مدرسة الجزائر العاصمة

وفى مقابل هذا الأدب الكولونيالى ، ولد أدب وطنى تناوشت رؤاه الجهاد والحث عليه فى إطار الدين ومحاربة الدخلاء حينا ، والشكوى والتفجع والاحتجاج وتأكيد الذات وتمجيد السلف والمطالبة بالإصلاح ورفض الاستعمار فى أحيان .

أما الجزء الثانى من هذه الأطروحة ، الذى يشمل فصلين اثنين ، فقد هدف به الباحث إلى استكناه البنية الدلالية لنص ثلاثية محمد ديب الروائية ، التى بدأها بظهور « الدار الكبيرة » La grande maison فى عام ١٩٥٢ ، ثم « الحريق » L'incendie فى عام ١٩٥٤ ، و« النول » Le metier à tisser فى عام ١٩٥٧ ، بوصفها رواية وطنية مضادة للرواية الكولونيالية ومنطقها الأيديولوجى .

ولكن ، لماذا اختار الباحث هذا النص دون غيره ؟

من رأيه أن هذا العمل يمثل كل الصلاحيات والصفات التى تؤهله لأن يكون موضوع دراسة سوسيولوجية ، نظرا لأنه يمثل الأدب الوطنى تمثيلا لا ينازع فيه أحد ، سواء على صعيد شكل الكتابة ، أو إشكالية الأيديولوجيا ، فى تعالقه مع الخطاب الوطنى الأيديولوجى ، وتناقضه مع الخطاب الكولونيالى ، أو على مستوى نجاحه التجارى ، أو على مستوى مكانته داخل منظومة الأدب التحررى والعالمى المعاصر .

كذلك قد يكون ازدواج قضية الحرية بمختلف مالها من مستويات الطرح الواقعى ، هو الإطار الأشمل والأكثر تكاملا للقضية الأيديولوجية كما عكسها هذا النص ، أو كما صاغها مبدعه ، بوصفه تعبيرا ناتجا فى الغالب عن المعاناة ، ووليد حقبة استعمارية نوعية ، اتصل بها المبدع اتصالا مباشرا ، على الرغم من كتابته باللغة الفرنسية .

والسؤال اللاحق هنا ، هو : على أى نحو تمثل « ديب » المفهوم الأيديولوجى تعبيرا أدبيا روائيا ؟

لاشك أن ديب يمثل فى هذا الصدد إشارة وعلامة ، ليس فقط لكونه روائيا ظهر فى مرحلة كان هو أحد أبرز كتّابها ، بل لكون أعماله الروائية ــ والثلاثية بالذات ــ ترتبط بهموم اجتماعية وإنسانية عاشها مجتمعه ، واصطدم خلالها بقمع السلطة الاستعمارية ، فكان بدوره تعبيرا عن جو مفعم بالحركة والأزمات ، حيث ولد فى تلمسان فى عام ١٩٢٠ ، ونال قسطا من التعليم ، وتقلب فى مهن شتى ، فعمل مستخدما بالسكك الحديدية ، ومترجما ومحاسبا فى محل تجارى ، ورساما ونقابيا وصحفيا وعاملا فى مصنع للسجاد ، ومعلما ، واتصل بالحرفيين والفلاحين والعمال والمناضلين والمثقفين الأوربيين التقدميين .

وقد لعب الوعى الفكرى للعصر الذى عاشه ديب ، وحدد موقفه منه وفيه على هذا النحو ، دورا بارزا فى وسم أعماله بالطابع الأيديولوجى ، فاختلف مع واقعه وائتلف فى آن معا : اختلف معه فى صورته التى يتمثل فيها واقع الهيمنة الاستعمارية والظلم الاجتماعى ، وائتلف معه فى تمرده على هذا الواقع ورفضه له ؛ وهو ما عبر عنه بقوله : « اخترت ــ ككاتب ــ ميدان الأدب لأكافح . . وهذا بتصوير الواقع الجزائرى ، حتى يشارك من يقرأنى فى عذابات وآمال وطنى . . ذلك أننى أردت تحقيق اندماج صوتى مع الصوت الجماعى . . الأمر الذى دفعنى لمعالجة وضع الشعب ويقظته وصحوته . فحتى الآن ، لم تظهر الجزائر فى الأدب . إن رسم طبيعة الجزائر وساكنيها وجعلهم يتكلمون كما يفعلون ذلك فى حياتهم ، هو إعطاؤهم وجودا لا يمكن النقاش فيه . إننى أطرح المشكلة عندما أصور الإنسان ؛ فأنا أعيش مع شعبى ، وأجهل كلية كل ما هو عالم بورجوازى » .

وبالمستطاع هنا أن نتبين آثار هذا الوعى وانعكاساته فى ثلاثية ديب بوضوح من خلال وعيه الحياة وعيا إيجابيا ، وتحديد جوهر الصراع وقضاياه فيها ، حيث تكاد عناصر وعيه أن تجتمع فى :

(١) وعى الحرية ، واعتبارها ضرورة ، وفهم النضال ضد الاستعمار والظلم والقهر من خلال فهمه لها . وقد ارتسمت معانى هذه الحرية ومدلولاتها عنده من خلال رؤية تكاملية لقضيتها وأبعادها فى حياة المجتمع والإنسان الجزائرى .

(٢) النظر إلى حقائق الواقعين الإنسانى والاجتماعى عبر منظور طبقى ، يرى ، فى جانب ، الطبقات المغلوبة والمسحوقة من الخمّاسين وماسحى الأحذية ، وفى جانب آخر ، طبقة المستغلين المرتبطين بالنفوذ الاستعمارى .

(٣) وعى حقيقة التخلف فى ماكان يراه من تشبث بالطرقية وغيرها من تقاليد ومعتقدات فجة .

بهذا المعنى ، يكون ديب روائيا صاغ أيديولوجيته أدبا ؛ وقد اتخذت عنده سمتا عاما تبدى فى نزعة وطنية اجتماعية حضارية شاملة .

ويتضمن الفصل الرابع قراءة تشخيصية للثلاثية من وجهتين :

(١) تحليل المظاهر الشكلية التى تطبع الكتابة الروائية فيها ، أى محاولة تحليل بنيوى داخلى للنص ، بناء على ملاءمة عالمه لشكل يعبر عنه ، وانطلاقا من التقنيات والحساسيات الجمالية التى تحكمه ، والكامنة فى نسق الأحداث ، والشخصيات ، والفعل الدرامى ، واللغة ، مميزا فى هذا التحليل بين مستويين : مستوى الحكاية بما هى نسق من الشخصيات والأحداث والوقائع ، ومستوى الخطاب بوصفه فعلا ، يقدم لنا الراوى بواسطته معرفته بهذا النسق .

(٢) تحليل بعض الشروط الأيديولوجية والتاريخية التى نمت فيها ملابسات إنتاج الثلاثية وأحاطت بتكوينها ؛ أى العلاقة بين التاريخ والأيديولوجيات التى تواجدت فى المجتمع الجزائرى وفى الثلاثية ، وموقع هذه الأخيرة ضمن حركة الصراع الأيديولوجى الوطنى والاجتماعى ، على صعيد الأدب والإنتاج الثقافى والأيديولوجى السائد وقتذاك .

على أى حال ، فمهما كان من محاولة هذا الروائى أن يجعل من نفسه مؤرخا ودارسا لخصائص مجتمعه ، فإنه كان يستهدف أساسا تكوين رؤية عن الذات والأرض والثقافة ، ساعده أن ثلاثيته قد اعتمدت تركيبا فنيا واقعيا ، يهتم بالمجرى الطولى للأحداث ، من خلال سرد تسجيلى للحياة الاجتماعية فى الوقت نفسه .

ويحتوى الفصل الخامس والأخير على دراسة لمشكلة الأيديولوجيا فى الثلاثية ، التى تتبدى فى علاقة الصراع بين الأنا الجزائرى والآخر المستوطن من ناحية ، وبينها وبين الرواية الكولونيالية من ناحية أخرى ، التى وردت تفصيلا فى الرواية عبر علاقة الصراع بين عمال النسيج والشحاذين ، وبين البورجوازية الجزائرية والكولونيالية ، ومحاولات استقطاب هذه العلاقة لفئة الحرفيين ، وذوبان البورجوازية الجزائرية فى نظيرتها الكولونيالية ، والمقاومة السرية الوطنية ، والنضال نحو زيادة الأجور وتحسين ظروف العمل ، والحصول على الخبز ، حيث كانت أول جملة فى الثلاثية تؤكد حضور موضوع الجوع ، ومتحدثا عن قضايا الوعى الوطنى والدين والإنسان والمرأة والوجود .

وقد اختتم الباحث أطروحته ملاحظا إمكان الحديث عن مصداقية مفاهيم المنهج المادى التاريخى ، كالأيديولوجيا ، والعمل ، والصراع الثقافى والأيديولوجى ، فى تحليل نص أدبى تحليلا اجتماعيا . ثم أورد فى النهاية عددا من الاستنتاجات منها :

(١) مع أن المنطق الكولونيالى قد قاد العملية الاستعمارية الاستيطانية فى الجزائر ، فإنه لم يستطع تدمير تلك الاستمرارية الثقافية الأيديولوجية التى شكلت قوى الجزائريين .

(٢) إن الممارسة الأيديولوجية لهذه القوى تلبستها — ابتداء — نزعة فروسية وطنية تقليدية ، تجسدت فى أدب جزائرى تقليدى مقاوم ، يتابع تقاليد الأدب العربى الإسلامى وأشكاله ، ويرفده بمضامين مقاومة المستعمر .

(٣) إن تبلور هذه القوى ومواجهتها للاستعمار أنجز إبداعات اتخذت أشكالا ومضامين عصرية ، فى الوقت الذى أفرزت فيه الأيديولوجيا الاستعمارية خطابها الأدبى الكولونيالى ؛ وهو ما يعنى إمكان تحديد أطراف الصراع الأيديولوجى الأدبى بوصفه صراعا رمزيا دالا بينهما .

(٤) إن الثلاثية رواية واقعية وطنية ، مثلت رد الفعل الوطنى التحررى ، من قبل المثقفين والإنتلجنسيا الوطنية وطبيعة عملها الأخلاقى الثقافى وقتذاك .

والحق أن الباحث قد حاول على مدى أطروحته أن يوحّد فسيفساء العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا فى وحدة بنيوية متماسكة إلى حد كبير ، وإن بقيت ملاحظتان ينوه عنهما بما يلى :

(١) أن الأطروحة بمقدار ما اتجهت حصرا نحو البحث عن صلات مضمون ، فإنها فعلت ذلك على حساب ترك وحدة المبدع تفلت منها فى أحيان .

(٢) أن إغراء الاستسلام إلى توحيد جملة من الوقائع الأيديولوجية والاجتماعية والأدبية فى منظومة بنيوية واحدة ، دفع الباحث إلى تضمين أطروحته عناصر متباينة نوعا ما ، كان واجبا على وجه الدقة تمييزها عن الجوهرى من علاقاتها التفسيرية .

وبرغم هذه الملاحظة ، تبقى هذه الأطروحة عملا أكاديميا جادًّا ومسئولا ، يرفد التحليل السوسيولوجى للأدب بأسئلة صعبة ، ورؤية اجتماعية ناضجة .



صــدر حديثا عن
الهيئة المصرية العامة للكتاب

أجهزة تكييف الهواء	إبراهيم محمد عطية
دراسات فى الحضارة الإسلامية	د. سعاد ماهر
تفسير الآيات الكونية فى القرآن الكريم	عبد المنعم العشرى
أحمد رامى	محمد السعيد شوارب
الجامعة الأهلية	د. سامية حسن ابراهيم
الزواج فى المجتمع المصرى	عادل أحمد سركيس
بين الأدب والنقد	د. عبد الحكيم بلبع
فى محيط النقد الأدبى	د. إبراهيم على أبو الخشب
الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة	د. عبد الفتاح الديدى
العلم والتكنولوجيا	د. أنور عبد الملك
الغواصة	جمال السيد
المأمون	د. محمد مصطفى هداره
روائع المقال	يونس شاهين

وثائق

نصوص من النقد العربي

* مجلة « البيان »
  - لغة الدواوين

* مجلة « المنار »
  - الأدب الصحيح

* مجلة « الهلال »
  - باب التقريظ والانتقاد
  - تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب

نصوص من النقد الغربي

* نصان من البلاغة الأوروبية الوسيطة
  - مقال فى الأسلوب (جورج بوفون)
  - من كتاب : صور المقال (پيير فونتانيى)



السنة الاولى ـــــــــــ الجزء الثالث عشر

١ دسمبر سنة ١٨٩٧

لغة الدواوين

بقلم حضرة الكاتب الالمعي نجيب افندي الحداد احد اصحاب جريدة لسان العرب الغراء

نهضت بعض الجرائد في هذه الايام تطالب الحكومة باصلاح اللغة في دواوينها وتتوخى همتها في تلافي ما فشا بين كتبتها من خطآء الانشآء وسوء

* الصفحات ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ من مجلة « البيان » السنة الأولى ـ الجزء الثالث عشر

التعبير والخروج عن قواعد الكتابة واصولها خروجاً فاحشاً حتى غدت اللغة تحت اقلامهم كانها لغة جديدة مخلّطة لا يكاد يفهمها سوى كاتبها ومن اصطلح عليها من زملآئه واغناطه وقد اوردت تلك الصحف لهذا النقص امثلةً كثيرة وشواهد عديدة هي قليلٌ من كثير من تلك الاغلاط الديوانية الفاشية وكلها مما يمسّ كرامة الحكومة ويحط من منزلة نظامها واتقانها ولا يليق باقل الحكومات تمدناً وترتيباً فضلاً عن مثل الحكومة المصرية التي تُعَدُّ من افضل الحكومات الشرقية واقربها من ذروة الكمال ومقام الاصلاح والتهذيب. ولما كانت مجلتكم الغرآء احق من سواها بالنظر في هذا الامر وقد وقفت الجانب الكبير من ابحاثها على مسائل اللغة واصلاحها فقد رأيت ان اوافيها بهذه العجالة تشترك بها مع هذه الصحائف في تنديدها ومطالب اصلاحها عسى ان يكون لهذا المجموع من اصوات الجرائد واقلام المنددين تاثيرٌ في جانب الحكومة يعود علينا منهُ ما نرجوهُ من تدارك هذا الخلل واصلاح تلك الاغلاط التي اصبحت تمسّ منزلة الشعب كلهِ في نظر التاريخ لا منزلة الحكومة وحدها بمن حوتهُ من بعض الرؤسآء وكبار العمّال. وفي مأمولنا ان لا يقتصر هذا البحث على بعض الصحف اليومية فقط في ايام معدودة ثم تزول آثارهُ وتنقطع مواردهُ كانها لم تكن ويبقى الخلل على اسوأ مما كان بل ان تنهض جرائد البلاد كلها يشدّ بعضها بعضاً في هذا المطلب الوطني المحض وان لا يفصل بينها فيهِ اختلاف السياسة وتشعب المذاهب والآرآء فان الامر لغويٌّ جنسيٌّ لا دخل للسياسة فيهِ ولا مكان للاختلاف عليهِ وان لا يقول بعضها انها قد اصبحت مسبوقةً في هذا المعنى فهي لا تدخل في ابحاثه هرباً من التقياد وانفةً من التمثل والاقتدآء فانهُ عذرٌ واهن لا تقبلهُ الوطنية ولا تساعد عليهِ الغيرة الجنسية العربية والاّ لوجب على تلك

الجرائد ان تنقطع عن السياسة بتةً ولا تخط فيها حرفًا واحدًا اذ كلها احاديث مسبوقة ومعانٍ مكررة ليس فيها شيء من فضل الابتكار ولا طلاوة الجديد . ذلك فضلاً عن ان جرائدنا كلها مع تباين آرآئها واختلاف مذاهبها في ضروب السياسة والاميال ليس فيها صحيفةٌ لا تدّعي الوطنية ولا جريدةٌ لا تزعم انها تخدم الوطن وتسعى الى اصلاحهِ ونجاح بنيهِ وهذه المسئلة وطنية محضة بما قدّمناهُ من علاقتها بابنآء البلاد ولغة حكومتها واللغة من اعظم الروابط الوطنية وامتن العرى الاجتماعية كما لا يخفى فلم يعد للجرائد عذرٌ في عدم التعاون عليها كما لا يعود للحكومة عذر في اغفالها اذا اجمعت صحف البلاد كلها على الكتابة فيها

لا جرم ان حكومتنا قد بلغت من الفساد في لغة دواوينها وكتابة اوراقها وتواقيعها الى غاية لا يحسن التغاضي عنها ولا يجمل برجال الحكم الصبر عليها بعد الذي تراهُ في غيرها من الحكومات المتمدنة من اصلاح لسانها واشتراط حسن الانشآء في كتّابها او سلامتهِ من الخلل والاغلاط الفاضحة على الاقل وهي انما تقتدي بتلك الحكومات في نظام شؤونها وترتيب اعمالها وسائر ما تجري عليهِ من خطة تحدّيها وتقليدها توصلاً الى الاتقان والكمال وقد تعين عليها ان تقتدي بها في هذا الشأن ايضًا اذ هو رأس الشؤون الادبية وملاكها ان لم يكن للمباهاة والفخر فلنفي النقيصة وعار التقصير . بل لقد اصبحت حكومتنا في بعض مصالحها عكس حكومة الخلفآء من اسلافها تمامًا فقد روي عن الحجاج انهُ ارسل الى عاملٍ لهُ يطلب منهُ ان يبعث اليهِ بعدّةٍ من كتّاب ناحيتهِ يستعملهم في ديوان انشآئهِ فسيّر اليهِ جماعةً فيهم سثير ابن ابي كثير فلما وردوا على الحجاج وكان على ما اشتهر عنهُ من الظلم والعسف خشي كثير ان يُدخلهُ في جملة كتابهِ ثم ينالهُ منهُ ما لا يحب فقال ما أُراني اخلص من الحجاج الاّ باللحن فلما

أُدخل عليهِ سألهُ ما اسمك قال كثير قال ابن من قال كثير فخشيت ان لا يتعدى. هذه المسئلة الى سواها فقلت ابن ابا كثير قال اعزُب لعنة الله عليك وعلى من ارسلك . اما في هذه الايام فانا نرى بعض الرؤساء من رجال حكومتنا قد يغضبون على كاتبهم اذا اجتنب اللحن في كتابتهِ وكثيرًا ما يصلحون لهُ على زعمهم فيبدلون الصواب بالخطاء ثم لا يقبلون لهُ عذرًا ولا يسمعون برهانًا ولا قاعدةً عندهم الاّ ما درجوا عليهِ ولا اصل الاّ ما الفوهُ من سابق لغتهم السقيمة نقلاً عن اخلاط السلف وقد ذهبت عناية الحكومة في مدارسها ضياعًا وراحت مساعيها في تعليم قواعد اللسان أدراج الرياح . وما ننكر ان في رؤساء الدواوين من يعرفون الاصول الكتابية ويسعون في تقويم الكتابة واصلاحها ولكننا نقصر كلامنا على البعض منهم ممن لا يزالون على النسق القديم ولا يقبلون عبارة الكاتب الاّ كما يفهمونها وحدهم وهي لو أعدتها على غيرهم بعدد حروفها ما فهم لها لفظًا ولا معنى

ولا يخفى ان الحكومة تشترط علم القواعد الانشائية في مدارسها وتقديم الامتحان الكتابي في ولاية مصالحها حتى انها لتتشدد في اتقان الخط احيانًا وترفض من لا يجيد تصويرهُ وهي مسئلة ثانوية في جانب العلم الصحيح فكيف تغفل ذلك من جهة وهي ترى هذا الخلل الفاشي في لغة دواوينها من الجهة الثانية واذا كان لا يهمها الاصلاح وسلامة الانشاء فلماذا تطالب عمالها بشهادات العلم وما بالها تشدّد في امتحانهم كل هذا التشديد وما الذي يفيدها من الحصول على الواسطة اذا كانت لا تستعمل الغاية واي كسب لها في انماء الغصن اذا كانت لا ترجو منهُ ثمرًا ولا تطالبهُ بجنيّ اللهم الاّ ان يكون تشدُّدها ذلك من قبيل التعنُّت في استعمال المستخدمين والتصعيب عليهم في طرق الاستخدام وهو ما لا

يليق بحكومةٍ متمدنة فتحت مدارسها لتهذيب الشعب وفتحت مناصبها لمن يخرجون من تلك المدارس من المتعلمين الفتيان الذين هم رائد الاصلاح والعمران وفي ايديهم مستقبل البلاد وتقدم الاوطان

السنة الاولى

عدد ٨

المنار

المنار
منشئها السيد محمد رشيد رضا
ومديرها عبد الحليم حلمي

قيمة الاشتراك
٥٠ غرشاً اميرياً في السنة
ولطلبة العلم وتلامذة المدارس العالية من جميع
المذاهب اربعون غرشاً
والدفع سلفاً

جريدة علمية ادبية سياسية
(تأسست سنة ١٣١٥)
تصدر يوم الثلاثاء من كل اسبوع

المكاتبات
تكون باسم (ادارة جريدة المنار في مصر)
ولا ترد الرسائل لاصحابها نشرت
او لم تنشر
وينبغي ان تكون ممضاة بحروف واضحة
وخالصة اجرة البريد

لا تقبل وصولات الاشتراك ما لم تكن ممضاة
ومختومة من منشىء الجريدة او مديرها

الثلاثاء ١٩ ذي الحجة سنة ١٣١٥ الموافق ٢٨ نيسان و ١٠ مايو سنة ١٨٩٨

الادب الصحيح

رغب الينا غير واحد ان نكتب في جريدتنا بعض نبذ في الادبيات يعنون بذلك ما عليه الجماهير من ان الادب هو عبارة عن الشعر والامثال والنوادر والافاكيه والا فان معظم ما نشرناه في الجريدة هو من المباحث التي تنظر الى تهذيب النفوس وتحليتها بالفضائل بعد تطهيرها من ادران الرذائل وليس الادب الصحيح الا هذا فقد قال العلماء ان الادب ملكة تعصم من قامت به عما يشينه . ولا ريب ان اية رذيلة من الرذائل تشين الانسان اذا تلبس بها واقترف ما تدعو اليه من الافعال المنكرة فان قيل ان القوم يريدون بالادب ادب اللسان وهذا التعريف انما هو لادب النفس اقول ان ادب النفس لا يكون كاملا الا بادب اللسان فالاول يستلزم في كماله الثاني وكان كلا القسمين متحققاً في فضلاء سلف الامة من اهل الصدر الاول

ولما وضعت العلوم والفنون باتساع عمران الامة وانفرد بكل نوع منها طائفة من الناس اختص الباحثون بادب النفس علماً وتخلقاً باسم الصوفية وسمي علمهم التصوف. وخص الباحثون بادب اللسان باسم الادباء وسمي مجموع فنونهم او ثمرتها بعلم الادب على اطلاقه ولقد كان لكل من الفريقين حظ من ادب الفريق الآخر. لكن الادبين كليهما معاً لم يكملا الا لافراد منهما. واننا نقتدي بالقوم في التسمية ونبحث في الادب بحثاً نبين به العلاقة بين ادب اللسان وادب النفس والجنان لان سعادة الامة لا تتم الا بهما كليهما فنقول

كان الادب عند اسلافنا عبارة عما يحترز به عن الخطأ في كلام العرب قولاً وكتابة واصوله عندهم اللغة والصرف والاشتقاق والنحو والمعاني والبيان والعروض والقوافي وقرض الشعر والانشاء والمحاضرات والتاريخ وربما اطلقوا الادب على ثمرة هذه الفنون وهي الاجادة في المنظوم والمنثور في كل موضوع ولا بد في هذا من وقوف الاديب على كل فن من الفنون المتداولة في عصره . ومن ثم قال الفيلسوف العربي ابن خلدون عند الكلام على علم الادب في مقدمته « هذا العلم لا موضوع له وانما المقصود منه عند اهل اللسان ثمرته وهي الاجادة في فني المنظوم والمنثور على اساليب العرب ومناحيهم » الى ان قال « ثم انهم اذا ارادوا حد هذا الفن قالوا الادب هو حفظ اشعار العرب واخبارها والاخذ من كل علم بطرف يريدون من علوم اللسان او العلوم الشرعية من حيث متونها فقط . وهي القرآن والحديث اذ لا مدخل لغير ذلك من العلوم في كلام العرب الا ما ذهب اليه المتأخرون عند كلفهم بصناعة البديع من التورية في اشعارهم وترسلهم بالاصطلاحات العلمية فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ الى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائماً على فهمها » اه وامسّ الاصطلاحات العلمية بالادب اصطلاحات علم الاخلاق بل هو الجدير باسم علم الادب دون غيره لان ادب اللسان ثمرة من ثمرات ادب النفس وقد لاحظ

ادباء العرب هذا في ايام نهضتهم العلمية لذلك ترى كتبهم الادبية ملأى بالكلام على الاخلاق والسجايا واعمال ذويها من حيث هي ممدوحة او مذمومة (وان كانوا افردوا للاخلاق مصنفات يبحثون بها عنها من حيث هي قوى نفسية تنشأ عنها الاعمال البدنية وهو المسمى بالفلسفة الادبية او العملية او علم تهذيب الاخلاق) فمن لا يقدر على الكلام الفصيح في التنفير عن الرذائل والترغيب في الفضائل وفي سائر المواضيع المتعلقة بمنافع الامم ومصالحها قولاً وكتابة لا يكون اديباً

ويستمد علم الادب اليوم من ينابيع لم تكن متفجرة في ارض اسلافنا من قبل ويحتاج في تحقيق نتيجته التي علمت الى فنون كثيرة لم تكن في العصور الاولى او كانت لكن على غير هذه الحالة التي هي عليها اليوم كالتاريخ الذي كان مجموع قصص واساطير لا تكاد تفيد غير التسلية والتفكه وهو اليوم علم من افيد العلوم التي عليها مدار العمران

ذكر بعض المؤلفين في الادب ان الكاتب والشاعر يحتاجان في كمال صناعتهما (الادب) الى معرفة كل ما في العصر من الفنون والصنائع في الجملة ليقتدروا على مخاطبة كل صنف من الناس بما يناسب ذوقه ويتصرفوا في كل موضوع بما هو امسّ بحالة اهله . نعم هذه سنة الذين خلوا من قبل كانوا لا يمنحون لقب الاديب الا لمثل ابن العميد والصاحب ابن عباد وابي اسحق الصابي وبديع الزمان والحريري . فمن ذا الذي يستحق هذا اللقب اليوم ؟ لا جرم ان من يأخذ هذا اللقب بحق لا بد ان يكون اعلم من هؤلاء واكتب واشعر واخطب . لان هذا العصر قد زخرت بحار فنونه . وكثر التشعب في افانينه . ومع هذا فانك ترى الدهماء لا يتحامون اطلاق لقب الاديب على كل من يلفق كلمات موزونة . او يأتي بسجعات ولو كانت ملحونة . بل ابتذل هذا اللقب الشريف حتى صار يلفظ به الى من لا لقب له من القاب الحكومة . التي تشير الى رتب الشرف المعلومة . وليس مستلا من سلالة الامراء . او من الصنف الذي يدعى ذووه بالعلماء . وقد سجل هذا مع امثاله من « التشريفات » الكاذبة في جرائد

التملق والنفاق . وصحف المين والاختلاق . حتى صار محب الصدق في حيره . ان ارضى نفسه اسخط غيره . وحتى صار يمقت هذا اللقب . من لديه رس (طرف اوذرو) من علم الادب . واجدر به ان يتقذره وهو مبذول للعامة . والجرائد تحلي من لا ادب عنده يلقب عالم او علامه . مما لم يكن يطلق الا على الراسخين في المعقول والمنقول . كالشيرازي والتفتازاني واضرابهم . هذه حال امتنا اليوم تركوا صدق اسلافهم للاوربيين واستبدلوا الذي هو ادنى بالذي هو خير ومن صدقهم النصح حملوا كلامه على الاهانة « وقد يستفيد الظنة المتنصح » ونبذوه ظهريا

يحسب قوم ان اعطاء الالقاب الشريفة لغير اهلها ليس الا من جزئيات الكذب التي لا ينجم عنها ضرر ولا يتأثرها خطر وغفلوا عن ان منح القاب الفضل والكمال لغير مستحقها كمنح رتب الشرف والوسامات لغير الجدير بهاوان كلاالامرين من ارزاء الامم التي تودي بحياتها الادبية والسياسية وتقذفها في مهاوي الجهل والضعف . وليس هذا من موضوع كلامنا الآن فلنغض عنه الطرف ولنرسل اشمة نظره الى رياض الآداب لعله يجتني شيئاً من ارطابها واثمارها اليانعة وازاهيرها البهيجة العطره . يهديها لقوم كان لهم من الآداب النفسية واللسانية جنتان . فيهما من كل فاكهة زوجان . فطوّحت بهم الطوائح واجتاحت ثمارهم الجوائح وصوّحت رياضهم البوارح . وبدلوا بجنتهم جنتين ذواتي اكل خمط واثل وشيء من سدر قليل يهديها لهم لعلها تبعث هممهم الى احياء الموات . واسترجاع ما فات . واحتذاء مثال الامم القوية التي جعلت آدابها معارج لمنافعها الصورية والمعنوية . فيعود للعربية بهاؤها وللامة مجدها وسناؤها في ظل مليكنا الاعظم ونصير المعارف الاعصم ايده الله تعالى وزاده عظمةً وجلالاً .

لعمرك قد طفت المعاهد كلها . واستسقيت وابلها وطلها . فلم ار كلا مافي الادب حكيماً . قد انتهج صاحبه صراطاً مستقيماً . ونبه الناس على الطريقة المثلى . وارشدهم الى المرتبة الفضلى . الا ماجاء في « العروة الوثقى » التي لاانفصام لتعاليمها تحت عنوان « نصيحة في الادب » منسوبة لحضرة

الفاضل مولوي عبد الغفور شهباز بمدينة كلكتاه
وانا نوردها بنصها وهي

ليس الادب كما يظن بعض الناس مجموع قصص تتلى للفكاهة او اساطير تنقل في المسامرات او منظوم من القريض يمتاز بحسن الاستعارة ورقة التشبيه مع مراعاة المحسنات اللفظية والمعنوية من التورية والجناسات ونحوها من فنون البديع او منشآت ورسائل تتضمن اطراء في المدح او مغالاة في القدح فان جميع هذا بمجرده لا يتصل بمعنى من معاني الادب • وانما الادب في كل امة هو الفن الذي يقصد به تهذيب عاداتها وتلطيف احساسها وتنبيهها الى خيرها لتجتلبه والى مايخشى من الشر فتجتنبه فالادباء في الحقيقة هم ساسة اخلاق الامم بل هم اجنحتها تطير بهم الى ذروة فلاحها فانهم بما يعلمون من طرق التفهيم يمكنهم ان يقربوا الى العقول مايبعد عن ادراكها ويسهلوا على الاذهان مايعسر عليها النظر فيه ويعبروا عن المعنى الواحد بالطرق المختلفة فتستفيد منه العامة ولا تنكره الخاصة فيأخذون على الظالم ظلمه ويعظونه بسوء عواقب الظلم وينكرون على الفاجر فجوره ويحذرونه مغبة الفجور حتى يردوا كلا عن غيه بما يروضون من طبعه بدون ان يقولوا له انك ظالم او فاجر واذا رأوا في امتهم عوائد يأباها سليم الذوق او وجدوا منها اخلاقاً واعمالاً لا تنطبق على شريعة الفضل وقوانين الشرع عمدوا الى تغيير العوائد وتطهير الاعراق واخذوا في ذلك سبلاً متنوعة في انشاآتهم تارة بالقصص والحكايات التي تمثل شناعة الرذيلة وبهاء الفضيلة وما آل اليه امر المتدنسين بالاولى وما ارتقى اليه حال المتحلين بالثانية وتارة بقريض الشعر يخيلون فيه ما يحرك الهمم ويبعث الافكار وينبه خواطر الكمال واحساسات الشرف الصحيح لا بما يوقظ الشهوة ويقوي الغرور ويخرج الانفس عن اطوارها • والاخذ به من وجهه والدخول اليه من بابه هو الذي صعدت به الهند الاولى الى اوج المجد وبلغ به العرب اقصى غايات الرفعة وهو الذي وصل بالامم الاوربية الى ما وصلوا اليه مما لا يخفى على ذي بصيرة وانا لنأسف على ما نراه من ادباء المسلمين وشعرائهم فانهم يقصرون منشآتهم واشعارهم على ما يكون

عد الصفات اما مذمومة اومحمودة ونسبتها الى شخص يريدون مدحه او ذمه ويحصرون رواياتهم في حكايات مضحكة وقصص هزلية وبعض تواريخ ماضية بدون ان يلاحظوا تاثير ما يكتبون وما

ينقلون في افكار الامة واطوارها ورجاؤنا فيهم ان يسلكوا مسالك ادباء الامم المتقدمة او المعاصرة لهم حتى يكون للامة الاسلامية نصيب من فوائد ذكائهم وفطنتهم وسعة بيانهم وطلاقة السنتهم وان يأخذوا في منشآتهم واشعارهم طريقاً ينهضون فيه الهمم الخوامد ويحركون القلوب الجوامد ويحييون مكارم الشيم ويوردون الامة موارد سابقيها من الامم واننا نرى بداية هذا المنهج الحميد في بلادنا ونسأل الله حسن ختامه اهـ =

ونحن ايضاً نقول ان بعض اهل بلادنا قد انتهج هذا المنهج كما اومأنا الى ذلك عند تشبيه حالتنا الادبية الحاضرة بجنتين ذواتي اكل خمط (مرّ) واثل وشيء من سدر قليل فقد عنينا بالسدر القليل الذي هو من الثمار الطيبة بعض الافاضل من ذوي الادب الصحيح • وثمرات ادواحهم ظاهرة في جنات الجرائد والمصنفات الحديثة النافعة ومنها يعلم ان الترقي في المنثور اكثر منه في المنظوم ويدخل في المنظوم فن الاغاني وهو من مهذبات الامم ولم يترق في بلادنا بل هو في حالة ضارة غير نافعة لانه مقصور على العشق والغرام • وسنتكلم على الشعر والشعراء في العدد الآتي ان شاء الله تعالى وندع الكلام على الاغاني لفرصة اخرى والله الموفق



الجزءان السابع عشر والثامن عشر من السنة الحادية عشرة

١٥ يونيه (حز يران) سنة ١٩٠٣ و ١٩ ربيع اول سنة ١٣٢١

باب التقريظ والانتقاد

كتاب البؤساء وتعريبه

ظلّ كتاب أوربا في الاجيال الوسطى ينسجون على منوال قدماء اليونان والرومان مع ما اقتضاه الدين المسيحي من تلطيف العواطف وذكر السعادة والشقاء والخلود والفناء. وهي الكتابة التي كانوا يعبرون عنها بالطريقة المدرسية وكاتبها مقيدٌ في عباراته وافكاره بما وضعه علماء الادب قبله من القواعد والروابط . ولذلك كانت مؤلفات اهل القرنين العاشر والحادي عشر مثلاً شبيهة بمؤلفات العصرين اليوناني والروماني وفيها من المبالغات والخرافات ما لا يطابق روح العلم — اذ كانت عمدتهم على تميق العبارة وحسن سبكها وتزويقها بالاستعارة والمجاز ونحوهما . فلما افاقت اوربا من غفلتها كان في مقدمة ما بنوا عليه تمدنهم الحديث حرية الفكر اي حلّ الفكر من قيود التقاليد والقواعد القديمة — وللعرب فضل كبير في حل تلك القيود كما سنأتي عليه في مكانه . فترتب على ذلك حل قيود القلم فأخذ الكتاب يكتبون كما يفتكرون لا كما كتب القدماء قبلهم . فنشأ من ذلك الطريقة التي يعبرون عنها بالرومانية . واول من فعل ذلك منهم شكسبير شاعر الانكليز وعنه أخذ شعراء الالمان وكتابهم ثم الفرنساويون وإمامهم في ذلك فيكتور هوكو صاحب كتاب البؤساء

ومن مقتضيات اطلاق حرية القلم في عالم الانشاء رسم الصور الذهنية على الورق كما ترتسم في المخيلة بدون استعارة ولا مجاز الا ما يأتي عفواً بلا تكلف. والصور المذكورة اما ان تمثل اشياء محسوسة ترتسم في المخيلة عن طريق الحواس الظاهرة كالمرئيات والملموسات من اعراض المادة . او ان تدل على اعراض قائمة بالنفس لا وجود لها في الخارج وهي ما يعبر عنه بالعواطف كالحب والبغض والرجاء واليأس والفرح والحزن وغيرذلك . وأكثر ماكتبه فيكتورهوكو من القسم الاخير اي تصويرالعواطف تصويراً يمثلها للقارىء مجسمة كأنه يشرحها الى ادق دقائقها . واما النوع الاول اي وصف المحسوسات فامام الكتاب فيه أميل زولا ويعرف ذلك عندهم بالطريقة الطبيعية

وقد استخدم هوكو طريقته خصوصاً في كتاب البؤساء (Les Misérables) فمثل فيه عواطف البائسين وشرح احساسهم وصوّرافكارهم ووصف احوالهم مما لم يترك سبيلاً لمزيد . ومدارتلك القصة على اناس لازمتهم التعاسة واحدق بهم الشقاء ومغزاها ان العدل وحده لايكفي لانصاف الناس ولا يتم الا بالرحمة . والرواية على اجمالها فلسفية اخلاقية وقد ساعد على اذاعة شهرتها شهرة مؤلفها عند ظهورها فتهافتت الامم المتمدنة على نقلها الى ألسنتهم الاّ العربية فانها ما زالت عطلاً منها الى الامس مع رغبة ادباء لساننا في تعريبها ومباشرة بعضهم الترجمة غير مرة . واقربهم عهداً في ذلك نجيب افندي غرغور بالاسكندرية فانه اصدر من معرب هذه الرواية بضع كراريس وسماها التعساء على أن يتم نشرها تباعاً بالاشتراك ثم اوقف العمل لكساد هذه الطريقة بيننا

وما زال الناس يأسفون لخلو لساننا من هذه الرواية حتى تصدى لنقلها اليه محمد افندي حافظ ابراهيم الشاعر العصري الشهير وفي ذلك من المشقة ما لم يشعر مترجموها الى الالسنة الاوربية بشيء منه لما بين هذه اللغات من صلة النسب وتشابه الالفاظ والتراكيب بخلاف اللغة العربية فانها من طائفة اخرى وبلاد اخرى . فضلاً عما يقتضيه الانشاء الفلسفي الاخلاقي من دقة التعبير وحسن اختيار الالفاظ . وزد على ذلك ان عبارة البؤساء ومعانيها شعرية وان لم تنظم ولذلك اقتضى ان يكون معربها من اهل الفنين النظم والنثر ويندر ان يتوفق ذلك لاحد كما توفق لشاعرنا معرب البؤساء

اشتهر حافظ افندي ابراهيم ببلاغة شعره وسلامته من الحشو والتعقيد فقد تقرأ له القصيدة برمتها فلا تجد فيها بيتاً ركيكاً او قافية ضعيفة . وقد رأينا نثره في ترجمة البؤساء على نحو ذلك من بلاغة العبارة ونقاوتها ومتانتها مع استرسالها وسهولتها — لولا ما ادخله

فيها من الالفاظ المهملة مع امكان استبدالها بالفاظ مألوفة شائعة . الاّ اذا كان غرضه احياء ما مات من تلك الالفاظ وليس احياؤها من رأينا الاّ اذا لم يكن في الالفاظ الحية ما يقوم مقامها .

وفي ما خلا ذلك فالعبارة كثيرة الشبه بعبارة ابن المقفع بل هي منسوجة على منوالها ولا نعرف كتاباً نقل الى العربية في هذه النهضة وتوخى ناقله ما توخاه معرب البؤساء من انتقاء الالفاظ وبلاغة التركيب . فلا غرو اذا قال لنا انه قضى اثني عشر شهراً في تعريب الجزء الاول من هذا الكتاب وصفحاته ١٥٤ صفحة . على ان العناية والتنقيب ظاهران في كل فقرة من فقراته . فيحسن بمعربي القصص او غيرها من كتب الادب ان ينسجوا على منواله من الدقة والعناية — وان كانت شروط التعريب تستلزم مراعاة الموضوع وسبكه في القالب الذي يليق به ليسهل تناوله على قارئيه . فالعبارة التي تكتب بها رواية فلسفية لا تليق بالقصص الاعتيادية المكتوبة للعامة . ولذلك فلا عجب اذا امتنع على العامي فهم بعض عبارات البؤساء فانها لم تكتب لهُ وانما كتبت على الاكثر للخاصة . ولولا ضيق المقام لاتينا بامثلة منها

على اننا رأينا حضرة المعرب بالغ في اختصار الرواية فلم يبق منها اكثر من النصف وقد اشار الى ذلك في عرض الكلام . فالاختصار المذكور وان لم يؤثر شيئاً في سياق القصة فانه يضيع بعض غرض المؤلف من تأليفه ويخالف شروط التعريب . ويا حبذا لو عني حضرته في تصليح مسودات الكتاب مثل عنايته في انشائه فقد رأينا فيه من الغلط المطبعي ما يوهم انه لم يطلع على مسوداته . نعم ان ذلك الخطأ لا يقلل شيئاً من قيمة الكتاب ولكن نقاوة العبارة تتطلب نقاوة الطبع ولا نظنه الاّ مستدركاً ذلك في الاجزاء التالية

وجملة القول اننا نعد تعريب البؤساء على هذه الصورة خطوة مهمة في عالم التعريب وخدمة جليلة لهذا اللسان . ولا يليق بنا ان ننسى فضل صاحب السعادة احمد حشمت باشا لانه انفق على اصدار الكتاب من ماله . فنحث الادباء على مطالعته ونتقدم الى حضرة المعرب ان يوافينا بما بقي من اجزائه . وثمن هذا الجزء عشرة قروش واجرة البريد قرش ويطلب من مكتبة الهلال بمصر



الجزء السابع عشر من السنة الثانية عشرة

١ يونيو (حزيران) سنة ١٩٠٤ و١٧ ربيع الاول سنة ١٣٢٢

تاريخ علم الادب

عند الافرنج والعرب

لكاتب فاضل

٢٧ — الاجمال

فاجمالاً لما تقدم لنا ذكره نقول :

ان الشعر له ثلاثة أدوار وهي الغناء والحماسة والدرام . ولكل منها مناسبة بدور من ادوار الاجتماع الانساني الذي هو عمران العالم . فالقرون الابتدائية غنائية . والقرون القديمة حماسية . والقرون الجديدة درامية والغناء يترنم في الازل . والحماسة تحتفل بالتاريخ والدرام يصور حياة الانسان . وخاصة الاول السذاجة . وخاصة الثاني البساطة . وخاصة الثالث الحقيقة . فرواة اليونان — ويسمونهم رايزود وهم اشبه برواة العرب الذين جاء منهم حماد الراوية وكانوا يطوفون القرى ويروون اشعار بندار وهوميروس وأيشيل — يدلون على دور الانتقال من الشعراء المغنيين

تبدأ هذه المقالات فى الجزء الحادى عشرة سنة ١٩٠٢ من مجلة «الهلال» .

أي الناظمين لشعر الاغاني الى الشعراء الحماسيين · والرومانيون اي مؤلفو الرومانات وهي الاقاصيص الموضوعة يدلون على دور الانتقال من الشعراء الحماسيين الى الشعراء الدراميين · وبظهور الدور الثاني ظهر المؤرخون · وبظهور الدور الثالث ظهر الباحثون في حكمة التاريخ وبيان أسباب الوقائع وعللها

وأشخاص شعر الاغاني عظام الاجسام طوال القامات والاعمار مثل آدم وقابيل وهابيل ونوح · ويدخل في زمرتهم عوج بن عناق · وأشخاص شعر الحماسة من القوم الجبارين وهم أقوياء أشداء · مثل أشيل بطل الحروب اليونانية واستره آلهة العدل وأوريست بن أغاممنون الذي الف فيه شعراء اليونان رواياتهم ثم جاء فولتر ونسج على منوالها روايته المشهورة باسم اوريست · ويدخل في زمرتهم عنترة بن شداد · وأشخاص الدرام هم بشرٌ على الصورة الحقيقية للانسان مثل هاملت وماقبت وأوتيلو الذين صورهم شكسبير في رواياته المشهورة بهذه الاسماء · وربما دخل في زمرتهم أبو زيد السروجي في مقامات الحريري والشيخ علي بن منصور الحلبي في رسالة غفران المعري · ومنبع الاغاني الوهم والخيال ومنبع الحماسة العظمة والفخامة ومنبع الدرام الحقيقة · وتتفجر هذه الينابيع الثلاثة من ثلاثة بحور كبيرة التوراة وهوميروس وشكسبير

فهذه هي أشكال الفكر المختلفة بحسب اختلاف القرون التي تقلب فيها الانسان والعمران · وهي في ثلاثة ادوار الشباب والكهولة والشيخوخة فسواء نظرنا في أدب أمة على حدتها أو في أدب البشر على وجه العموم فالنتيجة التي نستنتجها من جميع ذلك واحدة · وهي تقدم الشعراء المغنين او الغنائيين وهم الناظمون أشعار الاغاني على الشعراء الحماسيين أي الناظمين شعر الحماسة وتقدم الشعراء الحماسيين على الشعراء الدراميين · ففي فرانسا ما ليرب (١٥٥٥ — ١٦٢٨ م) سابق على شابلين (١٥٩٥ — ١٦٧٤ م) وشابلين سابق على قورنيل (١٦٠٦ — ١٦٨٤ م) والاول هو الشاعر الغنائي (ليريك) الذي أصلح اللغة الفرنساوية وقال فيه بوالو « وفي النهاية أتى ماليرب » ..... فذهبت مثلاً · وأما الثاني فانتقد عليه بوالو في الشعر وسخر

به حتى جعله لعجوبة وهزءاً . ويلقب الثالث بأبي التراجيديا وهي الروايات الفاجعات .
وكذا الحال عند قدماء اليونان فشاعرهم المسمى (اورفيوس) متقدم على هوميروس .
وهوميروس متقدم على (ايشيل) الملقب بأبي التراجيديا اليونانية . وفي كتاب العهد
القديم أي التوراة سفر التكوين متقدم على سفر الملوك . وسفر الملوك متقدم على
سفر أيوب عليه السلام . واذا نظرنا في أدب البشر على وجه العموم نرى التوراة
قبل الايلياذة . والايلياذة قبل شكسبير

ولا غرو في ذلك فان الاجتماع الانساني الذي هو عمران العالم يبتدئ في
الترنم بما يتخيله . ثم يقص مايعمله . ثم يصور مايفتكره . فالدرام بجمعه بين
الاوصاف المتضادة كان اوعب للافكار الفلسفية والتصورات العميقة . وكل مافي
الطبيعة وما في الحياة يتقلب في هذه الاشكال الثلاثة وهي الغناء والحماسة والدرام .
لان كل مافي الوجود يولد و يعمل ويموت . ولو أبيح التعبير عن الحقائق البرهانية
بالتخيلات الشعرية لقال الشاعر بلسان الشعر ان الشمس عند طلوعها ترنم بالغناء
وعند القائلة أي الظهيرة تفاخرُ بالحماسة وعند الغروب تفجعُ بالمصيبة وهي الدرام .
فهذا التعبير هو من باب الشعر وربما كان ضرباً من الجنون — انتهى كلامه ببعض
تصرف وزيادة

ثم شرع صاحب مقدمة كروميل في الرد على أصحاب الطريقة المدرسية في
تقسيمهم الشعر الى الاجناس التي سبق ذكرها في الكلام على بوالو وفي تحديدهم
كل جنس منها بالحدود والتعاريف وفي تفريقهم بين التراجيديا والكوميديا .
وابطل قولهم بلزوم وحدة الزمان والمكان في الروايات التمثيلية ولم يقبل من وحداتهم
الثلاث الا وحدة العمل . وقد ضربنا صفحاً عن ايراد كلامه في هذه المباحث خوف
التطويل ولان الروايات التمثيلية على ما فيها من الفوائد الجليلة في أساليب البلاغة
لم تشتهر لهذا الزمان بين المتكلمين بالعربية ولا اعتنى فحول أدبائنا في تأليف الروايات
لا بالنظم ولا بالسجع ولا بالنثر كما فعلت النشئة الجديدة من أدباء اللسان العثماني .

وقد حض فيكتور هوكو في تلك المقدمة على تأليف روايات (الدرام) بالشعر

لا بالنثر وقال : بأن بيت الشعر يحيط بالمعنى احاطة الثوب الافرنجي بالبدن ويضيق عليه ويوضحه معاً . ويعطيه شكلاً الف وأدق وأتم من شكل النثر . ويديره علينا كانه نوع من أنواع الاكسير الذي استخرجه الكيميائيون من خمير الذهب وزعموا ان فيه لذة للشاربين وشفاء للاجسام من جميع العلل والاسقام . فبيت الشعر على رأي فيكتور هوكو هو القالب الشفاف المعنى . واذا تلطف الشاعر في نظمه وانشائه اكسب المعنى رونقاً لولا بيت الشعر لمر ذلك المعنى غير ملتفت اليه . فالشعر هو العقدة التي تربط سلك المعانى او المنطقة التي تضم حواشي المدم على الجسم وتطويه طيات متناسبة بالمندام . والشعر يزيل من الالفاظ ماهو سوقي مبتذل او عامي سخيف ويكسب المعاني حلاوة وطلاوة ورشاقة . سيما اذا اقتصر الشاعر على استعمال الالفاظ المتعارفة بين الناس المتداولة على الالسن . وترك ما كان

وحشياً غريباً في اللغة . وعرض فيكتور هوكو بالذاهبين الى ان « أعذب الشعر أكذبه » بقوله ليت شعري ما الذي يضيع من الشعران دخلت فيه الطبيعة والحقيقة ؟ وهل تنقص الخمر صفة من أوصافها ان وضعت في أباريق الزجاج وختم عليها ؟ كلا بل تصير رحيقاً معتقة ختامها مسك يتنافس بها المتنافسون . وختم المؤلف مقدمة كروموبل ببيان المقتضى للشاعر من النسج على منوال الطبيعة (لان كل مافي الطبيعة هو في صناعة الشعر) . وان كان الشاعر جيد القريحة فلا حرج عليه في شيء من القواعد وله الحرية المطلقة في التصرف بجميع أفانين الشعر على حسب ما يرتئيه

.فهذه خلاصة مقدمة كروموبل الشهيرة بين الادباء على اختلاف لغاتهم وتباين مذاهبهم ومنها يفهم ان الطريقة الرومانية ارجعت الشعر الى الحقيقة والطبيعة والحياة وتركت فيه التصنع وزخرفة الكلام واجراس الالفاظ . ولم تلتفت الى زعم اهل الطريقة المدرسية بان زخرف القول من مقتضى الذوق السليم للشاعر . وازالت جميع الحواجز التي تعرض امام سجية الطبع وتصد الفكر عن تصوّر الحقيقة والطبيعة وتوصيف الموجودات بحسب ما هو مغروس في جبلة كل منها سواء كان من صفات القبح او

صفات الجمال بلا تفريق بينهما . ولذا نكتت بعض الجرائد بقولها على سبيل التقريظ والتبكيت : « فليعش الانكليز والالمان . فلتعش الطبيعة الهمجية الوحشية التي نشاهد جمالها في اشعار فيكتور هوكو واخوانه من أهل الطريقة الرومانية . » أشارة الى ان أساليب هذه الطريقة أول ما ظهرت في أدب الانكليز والالمان كما تقدم بيانه . وعرف بعضهم الروماني اي السالك نهج الطريقة الرومانية « بأنه رجل ابتدأ عقله في الاختلال »

فمن امعن النظر في البحث الاخير من تلك المقدمة وجده مطابقاً لما ذكره أئمة البلاغة والادب في لسان العرب كابي بكر الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني وابن خلدون وأمثالهم . ولا حاجة لايراد أقوالهم في هذا الباب فأنها معلومة ومحصلها وجوب نصرة المعنى على اللفظ لان الالفاظ خدم المعاني . قال الباقلاني « والشعر وان ضيق نطاق القول فهو يجمع حواشيه . ويضم اطرافه ونواحيه . فهو اذا تهذب في بابه . ووفى له جميع أسبابه . لم يقاربه من كلام الآدميين كلام ولم يعارضه من خطابهم خطاب » وقول فيكتور هوكو بان الخاصة المميزة لادب الطريقة الرومانية عن غيره هي الجمع بين نموذج السخرية ونموذج الاعجاز بالفصاحه اشبه بقول المتنبي « وبضدها تتميز الاشياء » ولعل السبب الذي حمل المتنبي والمعري على ترك اساليب الجاهلية والنسج على منوال جديد هو الذي ذكره فيكتور هوكو من ان أساليب المتقدمين كانت معتبرة في بادئ امرها ثم باضطرادها على قياس واحد مراعاة للقوانين ثملت على السمع وملها الطبع وسترى حقيقة ذلك في التعريف الآتي للطريقة الرومانية

اما عدم تعرض فيكتور هوكو لادب العرب كما تعرض لادب الامم الاوروبية ولادب الفارسية الذبة فهو لجهله — سيما في ذلك التاريخ الذي ألف فيه مقدمته — بفصاحة العرب واعجاز القرآن وحضارة الاسلام . فان التمدن العربي لم يدرس حق درسه ليومنا هذا . ولم يزل صاحبنا المستشرق البودابستي العلامة كولدزير يحض المستشرقين من كل أمة على التعاون والاشتراك في تأليف دائرة للمعارف الاسلامية فان تم هذا المشروع وانجزت ترجمة المهم من كتب الادب العربية ربما تيسر بعد

ذلك للباحث الاطلاع على كنه العلوم والآداب الاسلامية . ولم يزل المستشرقون يترجمون في الصور بون القرآن الكريم وتفسير البيضاوي ترجمة صحيحة مدققة ولا يكلون في كل سنة اكثر من بضع صحائف ولم يترجم من كلام المعري سوى وريقة فيها نحو مائتي بيت نشرت بالالمانية في فيينا عاصمة النمسا سنة ١٨٨٨م. فهم يتقربون من فهم حقيقة الادب العربي رويدًا رويدًا . وقد رأينا فيما تقدم ان صاحب أغاني رولان يعتقد بأن الاسلام فرع من عبادة الاصنام ويحسب ابولون من جملة اوثان المسلمين . ولو علم فولتير من احوال الشرق ما يعلمه علماء هذا العصر لاستحيى من نفسه ومزّق الرواية التي حررها باسم « محمد النبي » عليه السلام وقدمها للبابا بنوا الرابع عشر بعد ان سجد لديه وقبل قدميه [1] . ولما ذهب فيكتور هوكو لاسبانيا رأى آثار العرب في المباني والقصور والقناطر وقدرها حق قدرها ولكنه لم يفهم من الآيات والابيات المنقوشة على جدرانها اكثر مما نفهمه من احرف الصين المنقوشة على البضائع الصينية وخصوصًا على علب الشاي . ولما ظهر رينان وصار شيخ العلماء في عصره درس ادب العرب الاندلسيين من حيث الفلسفة ولخص ما حققه في كتاب سماه « ابن رشد » . فقام اليوم البارون قرا دوفو معلم العربية في الانستيتو الكاثوليكية بباريس ونشر كتابين احدهما « ابن سينا » والثاني « الغزالي » ودرس في الاول ادب العرب وفلسفتهم الشرقية وفي الآخر علومهم الكلامية والالهية فالكتب الثلاثة المذكورة من أحسن ما حرر في هذا الصدد ولكن الموضوع محتاج الى تعميق وتدقيق . ولا يتيسر ذلك الا بعد استخراج الكتب العربية وفهمها . وقد خبط رينان في بعض ماحرره عن الاسلام خبط عشواء وفتح لشارل ميزمر وأمثاله بابًا للاعتراض عليه . كما ان البارون الكاثوليكي تعصب على ابن سينا والغزلي في ما حرره . ومع هذا قال رينان في الخطاب الذي نشره سنة ١٨٨٣ م « بان اوربا ظلت منحطة في العلم والادب عن العالم الاسلامي وخاضعة فيهما اليه حتى أوائل القرن

---

(١) قدم فولتير روايته المذكورة مع تحرير منه للبابا ختمه بالسجود بين يديه ولثم قدميه فحمله البابا على ظاهره وأجابه عليه بجواب لطيف مؤرخ ١٩ سبتمبر سنة ١٧٤٥.

الثالث عشر . وفيه أخذ العالم المسيحي يرقى درجات العلم والعمران والعالم الاسلامي يهبط في الدرك الاسفل من الجهل وانحطاط الحضارة . واندثرت علوم العرب بعد ما لفحت جراثيم الحياة في الجسم العالم اللاتيني الغربي واستمر المترجمون من سنة ١١٣٠ م الى سنة ١١٥٠ يترجمون في مدينة طيطلة كتب العلم من العربية الى اللاتينية وهم تحت حماية الاسقف ريموند . وفي السنين الاولى من القرن الثالث عشر شرعت مدرسة باريس الكلية في تدريس كتب ابن رشد ارسطوطاليس العرب . أما ارتحال البابا سيلفتر الثاني لطلب العلم في أشبيلية وان كان مشكوكاً فيه فقسطنطين الافريقي علامة عصره لا شبهة في أخذه العلم عن المسلمين . اه »

وقسطنطين الافريقي الذي يذكره رينان ولد سنة ١٠١٥ م في قرطاجنة وبعد ان حصل علوم الطب والحكمة صار كاتباً لاحد الامرآء ثم دخل سلك الرهبنة في ايطاليا وادخل فيها علوم العرب وله مجموعتان كبيرتان باللاتينية طبعتا في بال سنة ١٥٣٩ م

ودام قول فيكتور هوكو هو المعول عليه في الطريقة الرومانية الى ان اشتهرت الطريقة الطبيعية (ناتور اليزم) في سنة ١٨٦٠ على عهد الامبراطورية الثانية وقام أصحابها يناقشون فيكتور هوكو وشيعته وينتقدون عليهم . على ان الرجل وان ظهرت له معجزات في آيات البيان فهو ليس بنبي ولا تجب له العصمة عن الخطاء والنسيان ومن هو الرجل الذي تحمد كل سجاياه ؟ ومن هو المبرء من كل عيب ؟ وكفاه نبلاً انه خطا في الادب خطوة للامام ومهد الطريق لمن أتى بعده ولولا ظهور الطريقة الرومانية لما ظهرت الطريقة الطبيعية ولا حصل ارتقاء ونهضة في الادب .

ثم ان مقدمة كروموِيل وان بحث فيها المؤلف عن تاريخ الادب وبيان الخاصة المميزة لادب الطريقة الرومانية عما سواه فهي احق بان تكون تعريفاً لنوع الدرام وحده وهو فن من فنون الشعر والادب . وأما التعريف الشامل لجميع ما حرر من فنون الادب على نهج هذه الطريقة المستحدثة منظوماً كان او منثوراً فهو ما يأتي . اذ من شرط التعريف ان يكون جامعاً للافراد مانعاً من دخول الاغيار فيه . ولا يكفي ان يكون منطبقاً على فرد من أفراده فقط . وتعريف الطريقة الرومانية تعريفاً جامعاً

مانعاً ليس بالامر السهل ولا يتيسر الا بالنظر في الخوص الظاهرة والمشاركة بين جميع فنون ألادب المنسوجة على أساليب الطريقة الرومانية والمنشأة في قوالبها

هـذا الجـزء بقيـة فى الأعـداد التـالية من مجلة «الهلال» .

نصّان من البلاغة الأوربية الوسيطة

ترجمة وتقديم : أحمد درويش

يحتل التحليل البلاغى اليوم مكانة شديدة التميز فى صدر النقد الأدبى ؛ وهى مكانة مهدت لها على استحياء بعض كتابات « بول ڤاليرى » فى حقبة مبكرة من هذا القرن ، ودعمتها أبحاث مدرسة « الأسلوبية الأدبية » عند « كارل فسلر » و « ليو سبتزر » . ولكن الذى دفع بهذه الأبحاث لأن تحتل مكان الصدارة ، وأن تكون جزءا من طموحات المستقبل ، لا مجرد وجه من وجوه إحياء التراث ، هم أصحاب المدرسة البنائية . لقد دعا رولان بارت سنة ١٩٦٤ إلى إعادة تمثل التراث البلاغى فى ضوء النظرية البنائية . وعندما أسندت إليه فى هذه الحقبة محاضرات فى « المدرسة التطبيقية للدراسات العليا » L'École Pratique des Hautes Etudes ، جعل موضوع محاضراته « بلاغة أرسطو » ، ثم نشر فى هذه الحقبة دراسة مستفيضة بعنوان « بلاغة الصورة » Rhétorique de L'image-Communications 4 (١٩٦٤) ، ثم أتبعها بدراسة أخرى سنة ١٩٦٧ بعنوان « التحليل البلاغى » L'Analyse rhetorique . ولم يكن بارت وحده هو الذى اهتم بهذا الجانب من بين البنائيين ؛ فهاهو ذا جيرار جينيت يهتم بدوره بتحقيق التراث البلاغى ودراسته ، فيقدم إلى المكتبة الحديثة كتب « لامى ، ودى مارسى ، وكريفيبى ، ودوميرون ، وفونتانييى » وغيرهم ؛ ثم هاهو « تودوروف » يقدم دراسات تحليلية حول « المجاز » ، ويقارن « كيبيدى فارجا » K. Varga فى إحدى دراساته بين البلاغة والنقد البنائى La Rhetorique et la Critique Structuraliste . وتظل إسهامات « رومان جاكوبسون » فى هذا المجال واضحة ، حيث يقف واسطة بين الدراسات اللغوية والأدبية من خلال اعتماده على الدراسات البلاغية التى تمتد جذورها فى كلا الحقلين . أما جون كوين فيقدم دراسته التحليلية المستفيضة بعنوان : « بناء لغة الشعر » ، التى قدمنا ترجمتها للقارىء العربى مؤخرا . وهو يقيم الدراسة على أساس من إعادة معالجة التراث البلاغى والنحوى من خلال منظور بنائى ، واستغلال ذلك كله فى إعادة تحديد الخصائص الجمالية للشعر .

إن ذلك الاهتمام المركز بالبلاغة فى التحليل النقدى الحديث قد دفع إلى الأضواء مرة أخرى نصوصا من البلاغة القديمة والوسيطة ، جرى التركيز عليها ، وإعادة تحليلها وتقديمها والإفادة منها . وهذا العمل فى ذاته يهب النقد الحديث شرعية وجذورا ، ويجعله يمتد فى الجماعة نفسها ، وفى تراث الأمة ، ولا يبدو كأنه قادم من فراغ . وأكاد أقول إننا فى نقدنا العربى الحديث فى حاجة إلى الإفادة من هذه التجربة الأوروبية . إن كثيرا من نقادنا تنقطع الصلة بينهم وبين تراثهم البلاغى واللغوى ، وتقل الصلة بينهم وبين كتابات الجاحظ وعبد القاهر الجرجانى وابن جنى وأبى هلال العسكرى ، على حين أن الصلة بين بارت وأرسطو ، وبين جينيت وفونتانيى ، وبين تودروف وبوفون ، تبدو قوية وعميقة .

ومن ناحية ثانية ، يبدو الكشف عن مرحلة البلاغة الأوروبية الوسيطة كأنه كشف عن مرحلة ضرورية لابد من اجتيازها بين المرحلة التراثية والمرحلة الحديثة . ويبدو للمتأمل فى بعض الأحيان أننا نكاد نفقد فى التاريخ التطورى للنقد الأدبى عندنا هذه المرحلة ؛ فنحن قد قفزنا فجأة من المرحلة التقليدية فى تحليل النصوص ، التى كانت سائدة حتى بدايات هذا القرن ، والتى ما تزال سائدة حتى الآن فى بعض معاهد التعليم ومدارس التفكير فى مصر وفى الوطن العربى — قفزنا منها إلى مرحلة محاولة اللحاق بالنقد الحديث واتباع مناهجه المختلفة ، دون أن نمر بهذه المرحلة الوسطى التى سوف نرى نماذج

لها فى النصين اللذين اخترناهما من البلاغة الأوروبية الوسيطة . ولعل عدم المرور بهذه المرحلة يفسر جزءا كبيرا من البلبلة التى نعانيها فى ميدان النقد الأدبى ، ومن الغموض الذى يحيط بكثير من الكتابات النقدية ، ثم أخيرا من فقدان نظرية « ذات مذاق قومى » فى النقد الأدبى العربى .

لقد اخترت هنا نصين يقعان فى فترة زمنية متقاربة ، أولهما كتب فى نهاية القرن الثامن عشر ، والثانى كتب فى بداية القرن التاسع عشر . والنص الأول هو نص « جورج بوفون » الشديد الشهرة : « مقال فى الأسلوب » Dicourse Sur Le Style . ومن العجيب أن هذا النص مع شهرته وكثرة الإشارة إليه فى الكتابات العربية لم يحظ باهتمام « الترجمة » كما حظيت نصوص أخرى ربما كانت أقل منه قيمة . وربما كانت هذه الترجمة هى أول ترجمة كاملة له . وقد اعتمدت فى الترجمة على طبعة محققة قديمة ، صدرت عن دار « هاشيت » الفرنسية سنة ١٩١٧ ، وهى الطبعة الرابعة من التحقيق الذى قام به وقدم له وشرحه البروفيسير « رينيه نولّت » R. Nollet . ومعلوم أن هذا النص كان قد كتبه جورج بوفون ، عالم النبات الفرنسى ، وألقاه فى حفل قبوله عضوا بالأكاديمية الفرنسية سنة ١٧٥٣ ، واختار له عنوانا مشابها لعنوان ديكارت فى مقاله المشهور « مقال فى المنهج » Discours Sur La Methode . ولم تكن شهرة عمل « بوفون » فى الفكر الأوربى بأقل من شهرة عمل « ديكارت » .

أما النص الثانى فهو جزء من كتاب « صور المقال » Les Figures du Discours لفونتانيى ، أحد بلاغيى القرن التاسع عشر غير المشهورين . ويرجع الفضل فى اكتشافه إلى الناقد البنائى «جيرار جانيت»، الذى حقق كتابه وقدم له ، وصدرت طبعته التى اعتمدت عليها فى الترجمة عن دار « فلاماريون » بباريس سنة ١٩٦٨ . وقد شاع الاعتماد على نصوص هذا الكتاب عند كثير من النقاد المعاصرين .

ولعل اختيار هذين النصين وترجمتها يسهم فى تقديم فكرة أوضح عن « البلاغة الوسيطة » ، أو الحلقة المفقودة فى تاريخ تطورنا النقدى .

«النص الأول»

مقال فى الأسلوب

چورچ بوفون

DISCOURS SUR LE STYLE
Georges Buffon (1707 - 1788)

تستلزم البلاغة الحقيقية ، إعمال الموهبة ، وتثقيف النفس معا . وتلك البلاغة مختلفة تماما ، عن تلك المقدرة الطبيعية على التكلم بسهولة ، التى ليست إلا موهبة فطرية ، وخاصة يلتقى فيها كل أولئك الذين يحملون طاقة انفعالية قوية ، وألسنة طيعة ، وأخيلة نشطة . وأصحاب تلك الموهبة يتفاعلون مع الأشياء بحرارة ، ويكتئبون منها بالدرجة نفسها ؛ وهم يلاحظون الأشياء من الخارج ، ويكونون عنها انطباعا آليا بدرجة كاملة ، ثم ينقلون إلى الآخرين حماستهم وعواطفهم .

إنه الجسد يتحدث إلى الأجساد (هنا) ؛ وكل الحركات وكل الإشارات ، يتسابق لكى يسهم فى ذلك الإطار ؛ ما الذى يحتاجه المرء لكى يثير الجمهور ويربطهم إليه ؟ ما الذى يحتاجه حتى يهز معظم الآخرين ويقنعهم ؟ صوت جهورى ، وإشارات لبقة ومعبرة ومتتالية ، وكلمات سريعة ذات رنين . لكن بالنسبة للقلة التى لا تنفذ الكلمات إلى رأسها بسهولة ، التى تتمتع بذوق راق ، وحواس مرهفة ، والتى لا تعول على النغم إلا قليلا ، ولا على الإشارات والصدى الأجوف للكلمات ـــ بالنسبة لهذه القلة ينبغى أن يكون هناك شىء آخر ؛ أفكار وأسباب ؛ وأن يعرف المتكلم ، كيف يقدمها ، وأن يقف على درجات الفروق الطفيفة بين بعضها وبعض ، وأن ينسقها ؛ وعلى الجملة ، لا يكفى أن يملأ المتكلم الأذن ويشغل العين ، بل لابد أن يصل إلى النفس ، ويلمس القلب ، حتى يوجه كلماته إلى الإنسان .

ليس الأسلوب إلا النظام والحركة اللذين يضع المرء فكره فى إطارهما ؛ فإذا ما قيدهما وضيقهما ، فسوف يكون الأسلوب مغلقا ، متوترا ، مقتضبا ؛ وإذا ما تركهما تتوالى حركتهما فى هدوء ، ولا يلحق بهما إلا ما كان وثيق الصلة من الكلمات أيا كانت أناقتها ، فسوف يكون الأسلوب منبعثا وسهلا ومسترسلا .

لكننا قبل أن نبحث عن الإطار الذى نقدم الأفكار من خلاله ، ينبغى أن يكون لدينا إطار آخر ، أكثر اتساعا وثباتا ، لا يدخل فيه إلا المعطيات الأولى ، والأفكار الرئيسية . ذلك أن موضوعا ما ، يمكن أن يحدد ويحاصر ، ويعرف المرء كيف يمتد بفروعه ، من خلال ملاحظة موقع أفكاره الرئيسية فى ذلك الإطار . ونحن بتذكرنا ، دون انقطاع ، لهذه السمات الأولى ، نستطيع أن نحدد الفواصل المحكمة بين الأفكار الرئيسية ، وأن نجد الأفكار المساعدة والوسائل التى تعيننا على وضعها فى مكانها المناسب .

هذا الإطار الذى نتحدث عنه ، ليس وحده هو الأسلوب ، ولكنه قاعدته ؛ وهو الذى يدعمه ، ويقوده ، وينظم حركته ، ويخضعه للقوانين ، وبدونه يضل أفضل الكتاب ، حيث يسير قلمه بلا دليل ، ويطرح جزافا سمات غير معدة ، وأفكارا غير مترابطة . وأيا ما كان بريق الصور ، وأيا ما كان لون الجمال الذى تغرسه فى تفاصيل الأشياء ، مادام مجمل العمل سوف يصدر عنا ، أو لا يترك لدينا القدر الكافى من الاقتناع ، فإن الإنتاج لن يكون على الإطلاق «هيكلا مهيمنا» ، بل إننا لو افترضنا أننا يمكن أن نجد فيه روح المؤلف ، فإننا سوف نجد العمل مفتقدا للمسة العبقرية .

ومن أجل ذلك السبب ، فإن من يكتبون بالطريقة نفسها التى يتكلمون بها ، تجىء كتاباتهم رديئة ، مهما كان كلامهم جيدا ؛ وإن أولئك الذين يستسلمون للبارقة الأولى فى خيالهم ، يمسكون بطرف خيط من النغم لا يستطيعون هم أنفسهم مساندته أو مواصلة السير عليه . وأولئك الذين يخافون من أن تضيع أفكارهم المتفرقة الشاردة ، فيكتبون فى أوقات متباعدة قطعا غير مترابطة ، لا يستطيعون على الإطلاق أن يخرجوها إلى النور دون تمهيد متكلف .

وفى كلمة موجزة ، فإن هنالك كثيرا من الأعمال صنعت من قطع متفرقة ونادرة ، هى الأعمال التى بنيت من دفعة واحدة . ومع ذلك فإن كل موضوع هو «وحدة» ؛ ومهما بلغ اتساعه ، فإنه يمكن أن يضم فى إطار مقال واحد ؛ فالفواصل ، والوقفات ، والمقاطع ، لا ينبغى أن تجىء إلا لكى تفرق بين نقاط مختلفة ، أو عندما نتحدث عن أشياء كبيرة شاملة ومتباينة ، وتجد خطوات القريحة نفسها تعترضها العقبات المتعددة . وتحملنا على ذلك ضرورة الظروف . وبعبارة أخرى يمكن القول إن التقسيمات والتجزيئات الكثيرة لا تساعد على إعطاء وحدة عمل ما صلابتها ، وأنها تهدم هيكله التجمعى . ومن ثم فإن الكتاب يبدو واضحا فى أعيننا ، لكن هدف المؤلف يظل غامضا ؛ لأنه لم يستطع أن يترك انطباعا فى نفس القارىء ؛ فإنه لا يجعلنا نحس به إلا من خلال اتصال الخيط ، والترابط النسقى بين الأفكار ، ومن خلال النمو المتتابع ، والتدرج الذى تدعم كل خطوة فيه لاحقتها ، والحركة الموحدة التى لا ينبغى أن تنقطع فتنهدم ، أو يتسرب إليها السأم .

لماذا تبدو أعمال الطبيعة أمامنا شديدة التكامل ؟ لأن كل عمل هو «وحدة» ، وهو وفقا لخطة خالدة ، لا تنحرف أبدا . فالطبيعة تعد فى صمت بذور إنتاجها ؛ تصمم من خلال «ضربة حدث واحدة» الشكل المبدئى لكل كائن حى ، وتطور ذلك الشكل وتحسنه من خلال «حركة دائمة» ، فيأتى إنتاجها مدهشا ، لكن الذى ينبغى أن يدهشنا هو الحدث الإلهى الذى ليست الطبيعة إلا صورة له .

إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئا من العدم ؛ وهى لن تنتج إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل . ومعارف الروح الإنسانية هى بذور إنتاجها . لكن الروح ، لو حاكت الطبيعة فى خطواتها وطريقة عملها ؛ لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا ؛ لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها ، وصاغت منها كلا واحدا ، ونظاما واحدا ، إذن لشادت فوق أسس وطيدة ، معالم خالدة . ونتيجة لانعدام (الخطة) ، ونتيجة لعدم التفكير الكافى حول الموضوع المعالج ، يمكن أن يجد كاتب جيد نفسه فى مأزق واضطراب ، فلا يعرف من أين ينبغى له أن يبدأ . إنه يجد أمام عينيه فى وقت واحد مجموعة كبيرة من الأفكار ؛ ولأنه لم يعطها القدر الكافى من المقارنة ، ولم يفصل بين ما هو رئيسى منها وما هو تابع ، فإنه لا يجد أمامه ما يحدد له أفضلية واحدة منها على الأخرى ، ويجد نفسه واقعا فى الحيرة والارتباك . ولكن عندما تكون لديه خطة ؛ عندما يجمع الأفكار المتشابهة ويضعها فى نظام ، محددا الرئيسى منها لموضوعه ، فلسوف يستطيع أن يلحظ ، وأن يحدد بسهولة ، اللحظة التى ينبغى له أن يمسك فيها بالقلم . ولسوف يحس بلحظة النضج فى إفراز القريحة ، ويحس بلهفة على أن يسيلها ؛ ولن يجد فى الكتابة إلا لونا من المتعة . وفى هذه اللحظة سوف تتتابع الأفكار فى سهولة ، وسوف يأتى الأسلوب طبيعيا وسهلا . ومن هذه المتعة تولد الحرارة وتنتشر فى كل حرف ، وتعطى الحياة لكل تعبير . وشيئا فشيئا تزداد تلك الحيوية ؛ تعلو النغمة ، وتأخذ الأفكار ألوانا ، والمشاعر تتلاقى فى الضوء ، تتضح وتعلو ، ويحملها الضوء بعيدا ، مجاوزا بها دائرة ما قد قيل ، إلى دائرة ما سيقال ، ويصبح الأسلوب شائقا ومنيرا .

إنه لا شىء يطفىء من هذه الحرارة ، أكثر مما يطفئها رغبة بعض الكتاب فى وضع سمات (لامعة) فى كل مكان . وهذا الضوء الذى ينبغى أن يتجسد ، وأن يحسن توزيعه وانتشاره فى كل أجزاء العمل الكتابى (كما يتوزع الضوء وينتشر خلال اللوحة) ، لا يعارضه شىء بقدر ما يعارضه البريق المفتعل ، الذى يجبر الكلمات على أن تلتحم إحداها بالأخرى ، والذى لا يبهر أعيننا إلا للحظات قصار ، يتركنا بعدها فى ظلمة حالكة .

إن هذا النوع من الفكر ، لا يقدم إلا جانبا واحدا من الموضوع المعالج ، ويترك فى الظل بقية الجوانب الأخرى . ومن الطبيعى أن الجانب المختار ، يصبح نقطة أو زاوية تشغل الذهن عما سواها ، وتبتعد به عن الرؤية المتكاملة ، التى يتطلب الحس الدقيق أن ترى الأشياء من خلالها .

لا شىء أبعد عن الطبيعة الجيدة من أن يكلف المرء نفسه عناء فى أن يعبر عن شىء عادى أو شائع بطريقة متفردة ، بعيدا عن الإعجاب ؛ عن أن ينفق المرء كثيرا من الزمن فى رصّ مقاطع الكلمات لكى لا يقول فى النهاية إلا ما يقوله سائر الناس . إن هذه الأذهان عقيمة حتى وإن زرعت ؛ إنها مليئة بالكلمات لا بالأفكار ؛ وهى تعمل إذن حول الكلمات ، متخيلة أنها تعمل حول الأفكار . . .

هؤلاء الكتاب ليس لهم «أسلوب» ، وإذا أردت فهم ليسوا إلا ظلا ؛ فالأسلوب ينبغى أن ينقش أفكارا ، وهؤلاء لا يعرفون إلا كلاما .

لكى يكتب المرء جيدا ، ينبغى إذن أن يهيمن أولا على موضوعه ، وينبغى أن يفكر فيه بالقدر الذى يسمح له أن يرى بوضوح نظام أفكاره ، وأن يصوغ ذلك النظام فى قالب متتابع وسلسلة متصلة ، تحمل كل حلقة منها فكرة . وعندما يتناول قلمه ، ينبغى أن يقوده خطوة وراء خطوة ، فوق ذلك التصور الأولى ، دون أن يسمح له بالانحراف ، ودون أن يخل كثيرا بتوازن خطواته ، ودون أن يعطيه مستوى آخر من الحركة يجاوز المدى المحدد لحركة ذلك التصور . وهنا تكمن صرامة الأسلوب ودقته ؛ ومن هذه النقطة أيضا عليه أن يحدد أسلوبه ، وينظم سرعته ، وذلك وحده كاف لأن يجعل الأسلوب محددا وبسيطا ؛ متوازنا وواضحا ؛ حيا ودافعا على المتابعة .

وإذا أضفنا إلى هذه القاعدة الأولى ، التى تمليها الموهبة ، الرقة والذوق والتدقيق فى اختيار العبارات ، والقصد إلى أن لا تسمى الأشياء إلا بأكثر مصطلحاتها دلالة عليها ، فسوف يكتسب الأسلوب صفة النبالة .

فإذا أضاف المرء أيضا عدم اطمئنانه للحركة الأولى فى تفكيره ، وازدراءه لكل ما لا يحمل إلا قيما براقة ، واشمئزازه الذى لا يلين من الغموض وعدم الجدية ، فسوف يكتسب الأسلوب صفة الجاذبية ، بل صفة العظمة .

وأخيرا ، فإن المرء لو طابقت كتابته تفكيره ، ولو كان مقتنعا بما يريد أن يقنع به الآخرين ، فإن إخلاصه ذلك مع نفسه ، الذى يعطيه صفة اللياقة عند قارئه ، ويعطى لأسلوبه صفة الحقيقة ، سوف يجعله يبلغ أقصى ما له من فعالية ، شريطة ألا يكون ذلك الإقناع الداخلى متسما بحماسة مبالغ فيها ، وأن يكون هناك دائما قدر من سلامة النوايا ، أكثر من الثقة بالنفس ، وأن يكون العقل دائما أرجح من العاطفة .

إن الإنتاج الذى يعرف صاحبه جيدا كيف يكتبه ، هو الذى سوف يبقى للأجيال القادمة ؛ فغزارة المعرفة ، وتفرد المعطيات ، بل جدة الاكتشافات ، ليست ضمانا أكيدا للخلود ، إذا كان الإنتاج الذى يتضمنها ، لا يدور إلا على موضوعات صغيرة . وإذا كانت هذه الموضوعات قد كتبت دون تذوق ، ودون نبالة ، ودون عبقرية ، فسوف تتلاشى ؛ لأن المعارف والمعطيات والاكتشافات تطير فى سهولة ، وتنتقل ، ويمكن أن تفوز بها أيد تستعملها بطريقة أكثر مهارة .

هذه الأشياء هى أشياء خارج الرجل ؛ أما الأسلوب فهو الرجل ذاته . الأسلوب إذن لا يمكن أن يطير ولا أن ينتقل ، ولا أن تتعاقبه الأيدى . فإذا كان الأسلوب راقيا ونبيلا وساميا ، فإن الكاتب سوف يعد كذلك فى كل العصور ؛ لأنه لا يدوم بل لا يخلد إلا الحقيقة ، ولأن جمال الأسلوب يكمن ، فى واقع الأمر ، فى العدد اللا متناهى من الحقائق الذى يقدمه .

إن كل ألوان الجمال الذهنى التى توجد فى الأسلوب ، وكل العناصر التى يتكون منها ، هى حقائق تتساوى فى فائدتها مع جوهر الموضوع ، وربما كانت أكثر منها نفاسة ، بالنسبة للروح الإنسانية .

النص الثانى
من كتاب : صور المقال
بيير فونتانيى*

Les FIGURES DU DISCOURS
Pierre Fontanier

١ – المجاز لا يلائم كل الموضوعات بدرجة واحدة :

هنالك موضوعات بسيطة بطبيعتها ؛ وهى تتطلب أسلوبا بسيطا بدرجة أو بأخرى . وهذه البساطة ، أليس من شأنها أن تستبعد بالضرورة كل ما من شأنه أن يُحدث دويًّا ؟

وكيف يمكن لهذه البساطة أن تبقى مع المجازات الشديدة التأنق لخيال براق ؟ أو مع المجازات الحادة لخيال مبالغ أو لعاطفة عنيفة ؟

وما يتطلبه الموضوع البسيط يتطلبه أيضا أكثر الموضوعات علوا ؛ فهو غالبا ما يتحقق من خلال أكثر التعبيرات بساطة ؛ أكثر الأساليب نبلا ، وأكثرها صدقا وطبيعية . ومن خلال هذا النمط من التعبيرات ذاتها ، يتحقق لنا الأسلوب « السامى » . ما الذى أوجد – على سبيل المثال – هذا اللون من السمو العالى لهذا المقطع من « سفر التكوين » : « وقال الله فليكن النور ، فكان النور » . أليست شدة البساطة فى الكلمات ؟ فهذه الكلمات القليلة التجنيح تجعلنا نتصور فعالية القول الإلّهى القادر ، والسرعة التى تمخض بها النور من خلال هذه الكلمات ، وانتشر فى لحظة الميلاد نفسها فى الفضاء اللامتناهى . وعندما يهتز الخيال كأشد ما يمكن أن يتحقق له ، يطير إلى لحظة الخلق والإبداع ؛ ومن قلب الظلمة والأشياء يرى كيف تبزغ المعجزة الكبرى التى عانقت كل معجزات الطبيعة الأخرى وأحيتها .

هل يوجد مع ذلك شىء أكثر طبيعية من البساطة فى التعبير نلجأ إليها عندما نكون بإزاء موضوع يجاوز تماما مستوى الإدراك العام ؟ وأيا ما كانت الصور ، فما الكلمات التى تستطيع أن تمثل لنا موضوعا كهذا فى كل جوانب عظمته ، وكل جوانب جلاله ؟ والجهد الذى سوف يبذل فى رصد دقيق لمثل هذه الصورة – على قصوره وعدم جدواه – هل له من نتيجة إلا الإنقاص من الصورة ، بل ربما تشويهها ؟ إن موضوعا كهذا لا يود أن يُرى ويُتأمل داخل تعبيرات اللغة ، ولكن يود أن يتأمل فى ذاته ، وكل ما يستطيع التعبير وما ينبغى أن يفعله هو أن يشير بإصبعه إلى أعين الروح . ويعد ذلك يتعلق الوجدان وتشتعل حميا الخيال ، ويحُمل بكليته للتأمل فى الزاوية التى تطرقه أو تجذبه أكثر من سواها .

وأخيرا فإنه من الحق دائما – أيًّا ما كانت الأسباب والتعليلات – أن « المؤلفات » التى تدور حول الموضوعات العظيمة ، هى – بصفة عامة – أكثر المؤلفات بساطة . وهذه البساطة لا تبدو فحسب ملائمة لها ، ولكنها غالبا ما تبدو ميزة من مزاياها التى تفرقها عن سواها ، والتى تبعث على الإعجاب بها . أو لا يكمن هنا سر « عظمة » الكتابة

---

* اعتمدنا على الطبعة التى حققها وقدم لها «جيرار جانيت» وطبعت فى باريس ١٩٦٨ والنص المترجم يبدأ من صفحة ١٧٧ . طبعة Flammarion

وقوتها وإقناعها ؟ أو ليس من خلال هذا تتحدث إلى القلب ، فى الوقت نفسه الذى تضىء فيه العقل وتنظمه أو تدهشه ؟

على هذا النمط يكتب « راسين » ، أكثر شعرائنا عبقرية فى فن الصورة . إنه يقدم قدرا قليلا جدا من الاستعارات البراقة التى نراها بعيدة عن البساطة ، وهى فى الوقت نفسه ليست دائما حقيقية ولا طبيعية . ومن بين نماذجه الكثيرة نستطيع أن نقدم هذا النموذج الشهير :

« ماذا يستطيع أن يفعل كل ملوك الأرض ضد إرادة الله ؟
إنهم عبثا يجتمعون ليعلنوا ضده الحرب
وهو لكى يشتت جمعهم ، يكفى أن يتجلى ؛
يتكلم ، فإذا هم جميعا للتراب يعادون .
من نغمة واحدة فى صوته
تغيض البحار وتضطرب السموات
ويُرى الوجود جميعه عدما
والفانون الضعفاء الذين يقاومون الموت عبثا
هم جميعا أمام عينيه كأن لم يكونوا » .

فى هذا المقطع لا يوجد إلا بيت واحد ترتفع فيه نبرة الحماسة قليلا . ومع ذلك فإن هذه الحماسة لا تصل إلى درجة « التشخيص » ؛ فإن الأشياء الجامدة يمكن أيضا أن تغيض وتضطرب ؛ إن لم يكن من الناحية المعنوية فعلى الأقل من الناحية الحسية . ونستطيع أن نقتبس عدة موضوعات ، ليست أقل نبلا من هذه المقطوعة ، وهى تسير على النمط نفسه فى استخدام الصورة . [..........]

غير أنه يلاحظ أن إهمال صور المبالغة لا يتم مع أكثر الأفكار سموا فحسب ، ولكنه يتم أيضا مع العواطف المريرة التى تُثقل الروح وتكتم أنفاسها تحت وطأتها ، مع أن العواطف الثائرة ، كعاطفة الحب ، والغضب ، والغرور ، يعبر عنها فى تعبيرات شامخة وبهية . إن الوهن والألم والحزن لا تستخدم عادة إلا اللغة البسيطة الخالية من الزينة ؛ وهذا ما يقوله لنا «بوالو» فى هذين البيتين فى كتابه : «فن الشعر» :

«إن الغضب رائع ؛ وهو يبحث عن كلمات شامخة
لكن الوهن يتبدى فى ألفاظ أقل غرورا» .

إنه لا يبدو فى الواقع أن كمية هائلة من الأفكار تظهر لرجل يسبح فى الذهول ، ويحمل خيالا مزقته الأفكار السوداء وتركته بلا نشاط أو طاقة . وإذا كانت الأفكار قليلة العدد ، بسيطة التنوع ؛ وإذا كانت مع ذلك طبيعية ، وسهلة الإدراك ؛ وإذا كانت جميعها محملة بالمشاعر ، فهل من الطبيعى أن نبحث لها عن صور غريبة نكسوها بها ، وأن نقدمها تحت أشكال «مستعارة» وكلمات «مصورة» ؟ إنه يمكن دون شك استخدام الصورة فى هذه الحالة ولكن أىّ صورة ؟ صورة البناء والإبانة للأسلوب ، التى تبدو خارجة من القلب وداعية له ، وليست تلك الصور الغنية الفخمة التى تحول اللغة — من خلال الزينة الخلابة — إلى شىء جديد ومختلف كل الاختلاف :

المجازات بصفة عامة أقل ملاءمة للنثر منها للشعر ، ولبعض الأجناس الشعرية من بعضها الآخر .

ألوان المجاز يمكن بلا شك أن تلائم النثر ؛ وهى تلائمه مادامت الطبيعة — كما لاحظنا — قد منحتنا إياها كما منحتنا اللغة العادية . ومادمنا لسنا فى حاجة إلى التعلم كى نستعملها فى كلامنا ، ومادام ينزلق استعمالها بلا وعى إلى ألسنتنا ، حتى فى خلال أكثر ألوان الحوار بساطة وألفة ، وأقول وما دام هؤلاء الذين هم أكثر الناس جهلاً بمصطلحاتها وبنظرياتها يستعملونها مثلما يستعملها هؤلاء الذين هم أعلم الناس بها ، وأن هؤلاء يعبرون عن ذواتهم بالنثر كما أن الحوار يجرى بالنثر ، ثم ألا يلجأ الخطباء عادة إلى المجاز فى أثناء أداء فنهم ؟ والمؤرخون والروائيون على نحو خاص ، والفلاسفة أنفسهم ، ألم يلجئوا إلى المجاز لتحاط أفكارهم بمكانة خاصة ؟ ألم يستعينوا بها ، بعضهم فى تزيين قصصه ، والآخرون فى تزيين دروسهم ؟ وكم من أمثلة كثيرة على ذلك نستطيع أن نسوقها من القدماء ومن المحدثين على حد سواء .

كل ذلك حقيقة ؛ ولكن ليس أقل منه ثباتاً فى باب الحقيقة أن النثر إذا كان - نشدانا للرقة والنبل - يبتعد عن اللغة المشتركة ، فإنه من خلال طبيعته أقرب إلى اللغة المشتركة من الشعر . ومن هنا فإنه ينبغى - بصفة عامة - أن يكون أقل استخداماً لألوان الزينة من الشعر ، ومن ثم أن يكون شيوع المجاز فيه أقل .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن المجازات - شأنها فى ذلك شأن الشعر - هى وليدة العاطفة . وينبغى إذن - تبعاً لذلك - أن تكون أكثر مناسبة للشعر من النثر الذى لا يصدر عن المنبع نفسه . وأخيراً فإن موضوع النثر - فى التاريخ أو فى الفلسفة أو فى الإرشاد الخلقى - هو الحقيقة الخالصة التى هى ثابتة وغير متنوعة . وموضوع البلاغة النثرية هو ظاهر الحقيقة ، الذى هو أقل تحديداً . ومن خلال ذلك فإنه يفتح مجالا واسعاً ، ويترك حرية أكبر أمام مواهب النفس . لكن الشعر ليس له من موضوع إلا « الاحتمال » الذى هو أقل تحديداً من « ظاهر الحقيقة » ؛ وهو يبحث عن الإمتاع أكثر من بحثه عن الإقناع . ومن هنا فإنه ينبغى أن يكون أكثر اهتماماً بإثارة المشاعر ، وإيقاظ الخيال ، ومن ثم ينبغى أن يكون أكثر التصاقاً بالمجاز ، وبإدخال الألوان على الكلمات ، وبوضع هذه الكلمات فى صور ولوحات ، وبأن يجعلها لوناً من الرسم الحى الذى يتكلم .

المجازات إذن أقل مناسبة - بصفة عامة - للنثر منها للشعر . ويبقى لنا أن نبرهن على أنها أقل مناسبة لبعض الأجناس الشعرية عن بعضها الآخر .

بعض الأجناس الشعرية تبتعد أكثر من بعضها الآخر عن اللغة المشتركة ، سواء من خلال نغمة أسلوبها وخصائصه ، أو من خلال طبيعة موضوعاتها . وفى بعض الأجناس تبدو سيطرة العاطفة أكثر من بعضها الآخر ، ويبدو تمجيد الخيال وإشعاله أكثر ؛ وبعضها يثير من الطاقة والحركة أكثر مما يثيره بعضها الآخر ، ومن ثم فإن المجازات ينبغى أن تكون أكثر ملاءمة للبعض منها للآخر . عندما نجد الروح قد حملتها الأشواق ، أو هزها الغضب أو الغيرة أو طلب الثأر ، ألا

تتولد لديها أفكار أكثر ؟ ألا تكون هذه الأفكار أكثر حيوية وأكثر عجلة وتزاحماً منها عندما تكون هذه الروح فريسة للحزن والألم ؟ ومن الطبيعى إذن أن تكون لغة الروح فى الحالة الأولى أكثر اعتماداً على الصورة من لغتها فى الحالة الثانية . ومن هنا فإن الأهاجى اللاذعة الخبيثة أكثر حاجة للمجازات والاستعارات عن المراثى الهادئة المنبسطة . والمأساة التراجيدية التى تأخذ عادة نغمة عاطفية راقية ، أكثر حاجة إلى المجاز من الملهاة الكوميدية التى ليست نغمتها إلا طبقة نبيلة راقية من طبقات الحوار . لكن المأساة التى ينبغى لشخصياتها من خلال حقيقة لغتهم وطبيعتها أن يجعلونا ننسى الشاعر (الذى كتب المأساة) ـ هذه المأساة أقل حاجة إلى المجاز من الملحمة التى ينبغى على الشاعر فيها أن يتكلم إلينا لا بوصفه شاعراً فحسب ، ولكن بوصفه مصدراً للإلهام . . وهذه الملحمة التى يتيح طولها وانتظام حركتها لونا من الهدوء فى الاستلهام هى أقل حاجة إلى المجاز من (القصيدة الغنائية) ، التى ينبغى أن تكون مشحونة بالمشاعر المتميزة ، من خلال الحدة والخروج على الألفة ، ومن خلال الانتقالات المذهلة ، ذات الطبيعة العلوية الخارقة .

وحيث إنه ـ بعد هذا كله ـ لا تتساوى داخل الجنس الشعرى الواحد كل الموضوعات دون شك ، بل يمكن أن نجد بين بعضها وبعض تنوعاً يضيق أو يتسع ، كما نجد أن بعض هذه الموضوعات يمكن أن يتقبل المجازات والاستعارات أكثر من بعضها الآخر ، فإنه يمكن القول ، إنه داخل الجنس الشعرى الواحد تختلف درجة مناسبة المجازات والاستعارات تبعاً لطبيعة كل موضوع .

"علم الأسلوب" والمصادرة على المطلوب

سعد مصلوح

١ - مقدمة .

لا ريب أن صدور كتاب عربي جديد فى علم الأسلوب هو أمر جدير بالحفاوة من كل مشتغل بهذا العلم ، وأن الحوار والمثاقفة بين الباحثين العرب حول قضايا الأسلوب هما من أشرف المطالب ؛ ذلك أن المثاقفة ، مهما تكن منطلقاتها وغاياتها – هى أقصر السبل إلى جلاء الغموض ، وتحريك الجمود ، واستبانة المقاصد .

وحين يكون الحوار مع باحث مذكور مثل الدكتور صلاح فضل فى بعض ما تضمنه كتابه الجديد «علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته»* ، تكون الكلمة من طرفى الحوار مسئولية وأمانة . ولست أزعم لنفسى قدرة تفوق قدرة الزميل الفاضل على حوك الكلام وتصريف العبارة ؛ فهو من الفوارس المجلين فى هذا المضمار منذ شبابه الباكر . لكنى أطمع فى أن أجد فى جدية الحوار وعقلانيته معينا لى فى العبارة عن ذات عقلى . وسأدير كلامى فى هذا المقال على قضية المقاربة الإحصائية فى دراسة الأسلوب ، تاركا أمر التعليق المفصل على الكتاب إلى فرصة أرجو أن تسنح فى قابل إن شاء الله ؛ فالكتاب ، بجلال موضوعه ومكانة صاحبه بين الناس ، أهل لأن يكون موضع المذاكرة والتأمل .

عالج الكاتب قضية الإحصاء الأسلوبى فى موضعين من كتابه ؛ أما أولهما ففى حديثه المعنون «من الوجهة الوظيفية والإحصائية» (ص ص ٢٠٧ - ٢٣١) ، وهو فصل سبق للكاتب أن نشره فى مجلة «فصول» (المجلد الرابع ، العـدد الأول ، ١٩٨٣ ، ص ص ١٢٩ - ١٤٢) تحت عنوان «من الوجهة الإحصائية فى دراسة الأسلوب» ؛ وأما ثانيهما فحديث تحت عنوان «نماذج من الإجراءات التجريبية» (ص ص ٢٣٢ - ٢٤٦) . ولنا فى كلا الموضعين وقفة نرجو أن تكون من باب «النقد الموضوعى» الذى يعده الكاتب ، ونعده معه ، «أجدر أشكال الحفاوة العلمية» (ص ٢٤٣) .

٢ - من الوجهة الوظيفية والإحصائية

أحسن الكاتب صنعا إذ غيّر عنوان هذا البحث عما كان عليه فى مجلة «فصول» ، وذلك بأن أضاف إليه كلمة «الوظيفية» بعد أن لم تكن . وأحسب أنه لم يكن من هذه التوسعة بدّ ؛ فالوجهة الإحصائية التى استأثرت وحدها بالعنوان الأول لم تمسّ فى هذا المبحث إلا بأطراف البنان ، ولم يزد الكاتب على أن أورد تعريفا مختصرا بها ، ثم مضى على طريقة ضرب الأمثال للناس ؛ فقدم عرضاً مبتورا لطريقة واحدة من طرق التشخيص الأسلوبى ؛ تلك التى اقترحها زمب Zemb وسماها «المتر الأسلوبى» . وبعد أن عدد الكاتب بعض المجالات التى أمكن الإفادة فيها من المقاربة الإحصائية ، ختم بحثه بجملة من الاعتبارات والتحفظات التى ترد على هذا النوع من المقاربات الأسلوبية ، وإن نصّ على أن هذه التحفظات لا ينبغى أن تؤدى إلى استبعاد المنظور الإحصائى من الدراسة الأسلوبية لأسباب أوردها ثمة . وإذن ؛ فالوجهة الإحصائية التى عالجها الكاتب فى ثمانى صفحات من بين خمس وعشرين ما كان لها أن تنفرد بعنوان المبحث كما جاء فى «فصول» ، فحسناً فعل بتغييره .

* صلاح فضل ، علم الأسلوب : مبادئه وإجراءاته ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ .

والذى يعنينى هنا أن أناقش جملة التحفظات الواردة فى الكتاب على «المنهج» الإحصائى فى الدراسة الأسلوبية . وقد قدم الكاتب لها بقوله : «ولما كنا نعيش فى عصر إحصائى فإنه ليس من الغريب أن تظفر مناهج الإحصاء فى الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة ، بالرغم من بعض التحفظات التى يبديها الباحثون عليها (قلت : «هذه الطريقة فى تجهيل الإسناد تشيع فى الكتاب كله») ، ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التى تدعو إلى الحذر من الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائى فى الدراسة الأسلوبية» (ص ٢٢٧) .

وقبل الأخذ فى مناقشة التحفظات ثمة ملحظ ينصرف إلى قول الكاتب فى هذه التقدمة «الحذر من الاعتماد المطلق» . فأما الاعتماد على الإحصاء فأمر لم يستبعده الكاتب ، على الرغم مما أورده من تحفظات . وأما كلمة «المطلق» فقد زادها من عنده وصفا للاعتماد ، ليجعل من ذلك وصلة ومسوِّغا لسرد التحفظات وأنا لا أعلم أحدا ــ مهما يكن من غلاة المتحمسين لهذا الاتجاه وأنا منهم ــ قد دعا إلى الاعتماد «المطلق» على الإحصاء فى دراسة الأسلوب ؛ ذلك أن ظاهرة الأسلوب بما فيها من تشعب وتعقد لا تسمح لمنهج أن يعفى على منهج ، ولا لطريقة أن تستثنى طريقة ، ولا لمنظور أن يحجب منظورا . وإنما تأتى حماسة طائفة من الباحثين لهذا الاتجاه من جهة أنه نوع من المقاربة طال غبنه والتجافى عنه ، على الرغم مما يحفل به من جليل الفوائد ، وما يقدمه من حلول موضوعية لكثير من مشكلات الظاهرة الأسلوبية وقضاياها . كان الغبن هو نصيبه فى مكتبة الدراسات الغربية إلى عهد ليس بالبعيد ؛ أما عندنا ، نحن العرب ، فما يزال ضربا من البدع المحدثات ، ونوعا من المغامرات الخطرة التى يحجم عن ارتكابها جمهرة الباحثين . وإذا صح ذلك ، وهو صحيح ، كانت كلمة «المطلق» هنا واجبة الحذف ؛ وإذا هى حذفت لم يبق للخلاف مكان . لكن تحفظات الكاتب ما تزال قائمة . وإذن فليس من مناقشتها بد .

٢ - ١ التحفظ الأول

يقول الكاتب : «يعد المنهج الإحصائى أشد غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب ، مثل الإيقاعات العاطفية ، والإيحاءات المستثارة ، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة» (ص ٢٢٧) .

وأقول إن هذا القول لا يقبله على إطلاقه إلا من علم ظاهرا من الأمر . وفى هذه المسألة كلام شديد التحصيل والتفصيل ليس هنا مكانه . بيد أننا لو سلمنا بصحة هذا الكلام على مذهب الجدل ، وليس على إطلاقه بصحيح ، فإن المقاربة الإحصائية لن ينالها من ذلك مذمة ولا نقيصة . إن المقاييس المسلطة على المادة لا يصلح المقياس منها إلا لما وضع له ؛ فلا يعيب «المتر» أنه غير صالح لوزن الأجرام ؛ ولا ينتقص من الفرسخ تقصيره عن قياس الأحجام ؛ فما بالك بالمقاييس الموضوعة لنتاج القرائح وثمرات العقول ! إن مثل الكاتب فى هذا كمثل رجل دفع إلى الطبيب عينة من الدم لتحليلها ، فاستعمل الطبيب وسائله فى ذلك ليدل صاحب العينة على نسب الهيموجلوبين والصفائح الدموية والكرات حمرها وبيضها ، ليتوصل من ذلك إلى تكوين الدم ومقدار كفاءته فى أداء وظائفه . وإذا الرجل يقول للطبيب : «أمسك عليك نتاج تحليلك ؛ فهو أغلظ وأشد بدائية من أن يدلنى على مقدار ما يتمتع به صاحب العينة من خفة الدم أو ثقله» . نعم ؛ فهذا هذا .

ومع ذلك فإن التقاط ما سماه الكاتب بلغته الرومانسية الحالمة «الظلال المرهفة» ، و «الإيقاعات العاطفية» ، و «الإيحاءات المستثارة» ، لا يخلو أمره من أحد احتمالين ؛ فإما أن يكون ذلك كله قابلا للفحص على أساس موضوعى جدير بأن يسمى علما ، وإما أن يكون التوصل إليه بضرب من الوحى والحدس والرؤيا المنامية الصادقة ، أو أنه تجليات يفيضها العقل القدسى على المصطفين الأخيار من بنى آدم . فإن كانت الأولى فمرحبا ولا اعتراض ، ولا ينقص ذلك من أجرنا شيئا . وإن كانت الأخرى فليس لنا ، معشر المحرومين من هذه التجليات ، إلا الرضا بالمقسوم ؛ فلا ننازع الأمر أهله ، ولا نحسد الناس على ما آتاهم الله من فضله ؛ «ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء ، والله ذو الفضل العظيم» (سورة الحديد ، آية ٢١) .

٢ - ٢ التحفظ الثانى

يقول الكاتب : «قد تضفى الحسابات العددية نوعاً من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة . فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة فى شعر محمود حسن إسماعيل ، واستخدم فيها المنهج الإحصائى ، فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عدّ كل تشبيه واستعارة ومجاز ؛ بينما لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصور المتراكبة التى يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى . ومن ثم فإننا لن نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبى يتفاوت تبعا للمعايير التى نستخدمها فى تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها» (ص ٢٢٨) .

وإنى لأعجب لهذا الكلام فضل عجب ؛ فالكاتب قد تخيّل إنساناً سماه أحد الباحثين ، ونصب له موضوعا بعينه هو «الصورة فى شعر محمود حسن إسماعيل» ، وأنبأنا بأن أحد الباحثين هذا قد فرغ من إعداد دراسته ، وأنه استخدم فيها المنهج الإحصائى ، ثم حكم على صاحب الدراسة حكما غيابيا غير قابل للنقض أو الإبرام بأنه سوف يطالعنا بأرقام هائلة ، وأن هذه الحسابات العددية ستضفى نوعا من الدقة الزائفة على بيانات سائلة (؟!) .

ولا حاجة بى إلى القول أن ذلك كله رجم بالغيب ، وحكم على معدوم ، يتسعَ به التأويل ، وتتمطى الدعاوى ، ويعثر فيه بما أشبه الدليل وليس بدليل . ولقد ساورنى ــ صدد هذا ــ سؤال : تُرى هل حاول الكاتب بنفسه إعمال الطرق الإحصائية فى فحص هذه المشكلة فلم يستقم له الأمر ؟ إن كان الجواب نعم ، فلا يحق له أن يسوق الكلام مساق الشرط الممتنع ، وكان عليه أن يُعرِّف قراءه بما صادفه من العقبات ، وما اكتنف عمله هذا من العوائص والأغماض ، شريطة أن يستصحب الدليل . لكنه لم يفعل ؛ ولو فعل لكان لكل حادث حديث . وإن كان الجواب لا ، فأنى له أن يعلم بظهر الغيب ما سيكون من أمر هذا المتخيل مع ذلك الموضوع المفترض ؟ لعل الكاتب يرى فى المعالجة الإحصائية الدقيقة للصورة الشعرية ضرباً من المحال ؟ ألا إن ما قد يراه الكاتب محالا هو عين الممكن . وليست هذه دعوى

منى بلا دليل ؛ فلقد قمت فى بعض ما كتبت بتشخيص أسلوبى إحصائى لمظهر من أهم مظاهر الصورة الشعرية ، وهو الاستعارة . وكانت مادة البحث هى أشعار البارودى وشوقى وأبى القاسم الشابى (حاشية : قُدم البحث فى الذكرى الخمسينية للشابى ، ونشر منجما على ثلاثة أعداد من مجلة «الفكر» التونسية من نوفمبر ١٩٨٤ إلى يناير ١٩٨٥) ، كما قام بعض تلاميذى فى رسالة لدرجة الدكتوراه بدراسة الظاهرة نفسها بالمنهج نفسه فى شعر أبى تمام والبحترى ؛ ليقدم موازنة أسلوبية جديدة بين الطائيين) .

ولعل أيسر مراجعة لهذا التحفظ ترينا كيف تقام الدعوى العلمية بالخيال المحض ، والتحكم الصرف ، وعلى المغالطة التى تجعل المطلوب إثباته (وهو العجز عن الحكم بنهاية صورة وبداية الأخرى) جزءا من مقدمات البرهان المراد إنتاجه (وهو عجز الإحصاء عن التقاط الصور) . فإذا لم يكن ذلكم هو عين المصادرة على المطلوب التى رمى الكاتب غيره بها وانسل ، فماذا يكون إذن ؟

٢ - ٣ التحفظ الثالث

يقول الكاتب : «ومن نقط الضعف الخطيرة فى الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق . مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم فى التحليل الأسلوبى ، مما دعا بعض الباحثين إلى إدخال «التكنيك» السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل» (ص ٢٢٨) .

وهذا تحفظ يرد على نفسه بنفسه ؛ فقد أقر الكاتب بأن بعض الباحثين دعا «إلى إدخال التكنيك السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى» . وهو كلام لا يشوب سلامته إلا تجهيل الإسناد ، واستخدام صيغة «بعض» التى تصدق عند أهل العربية على الواحد والكثرة .

أفيكون فضولاً منى ومن أى قارىء أن يسأل : من بعض الباحثين هذا (أو هؤلاء) ؟ وما الحكمة من تجهيل الإسناد ؟ أفى الأمر سرّ لا ينبغى للقراء أن يطلعوا عليه ؟ .

على أن القضية لا تختص - كما قال الكاتب - ببعض الباحثين . إن اعتبار السياق شرطٌ لا يمكن تجاوزه فى الفحص الإحصائى للأعمال الأدبية ذات السياقات المعقدة كالقصة والمسرحية والرواية . ولقد قام حساب معامل بوزيمان الذى أقمت على أساسه كتابى «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» - وسيكون موضع حوار بينى وبين الكاتب فيما بعد - على اعتبار الفروق بين الرسالة المنطوقة والمكتوبة ، وبين الفصحى واللهجة ، وبين الذكورة والأنوثة ، وبين صغر السن وتقدمه ، وكذلك على اعتبار الفروق من جهة الجنس الأدبى ونوع الخطاب وسمات الشخصية ، وكل أولئك عوامل من صميم مكونات السياق . كما أنى عالجت هذه القضية بما تستحقه من تفصيل فى كتاب تدور به الآن مطبعة الدار العربية للكتاب فى تونس ؛ وقد بينت ثمة كيف يمكن للعوامل المحددة للسياق أن تصبح جزءا من مكونات المعادلة الإحصائية لتشخيص الأسلوب .

٢ - ٤ التحفظ الرابع

سأخالف هنا - غير مختار - عما اعتدته من إيراد التحفظ بلفظ الكاتب فى صدر الكلام ؛ ذلك أنى قد عييت بأمره ؛ إذ بدا لى طائفة من الأقوال المرسلة التى لا يكاد يجمعها جامع ظاهر . لكنك إذا أخذت مكوناته فرادى وثنى وجدت الحق على نقيضها فى كل حال .

يقول الكاتب : «إن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق القياس لأهميتها» (ص ٢٢٨) .

ولكى نستكشف ما يئول إليه هذا القول من دور وتسلسل - دعونا نستبدل بكلمة «القياس» فيه كلمة الإحصاء ؛ فهما فى هذا السياق بمعنى . وستئول عبارة الكاتب حينئذ إلى الصورة الآتية : «إن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق الإحصاء لأهميتها» . وهذا لعب بالكلمات يقول كثيرا ولا يقول شيئا . إن مسألة دلالة الإحصاء على الخواص الأسلوبية المستحقة للقياس لا يخلو أمرها من أحد احتمالين ؛ فإما أن تدلنا على استحقاق الخاصية الأسلوبية للقياس قبل القياس ، وهذا لا يكون ؛ إذ هو مرة أخرى مصادرة على المطلوب لا محالة ؛ وإما أن تكون دلالتها على ذلك لاحقة للقياس وثمرة له . وتلك هى الغاية التى يطمح إليها أى قياس للأسلوب ؛ إذ لا غاية للقياس إلا تشخيص الأسلوب بتحديد الخواص الأسلوبية ذات الأهمية فى تشكيل النص . وينشأ من ذلك أن القياس الأسلوبى أوله فرض وأوسطه اختبار وغايته تشخيص . ولا يكون إحصاء أسلوبى إلا باستيفاء هذه الأركان . ومن ثم فأنا أجزم للكاتب بأنه لا وجود لبحث أسلوبى إحصائى لا يعد الدلالة على الخواص الأسلوبية ذات الأهمية فى تشكيل النص غايته الأولى . وأحسب أن ذلكم مما تقضى به بديهة العقل .

ثم يستطرد الكاتب فى تحفظه الرابع فيقول مواصلا كلامه : « . . كما لا تستطيع - يعنى هذه الإحصاءات - أن تضع أساساً للتفسير الأسلوبى لهذه المؤشرات الشكلية ، مما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية فى كثير من الحالات ؛ إذ تكاد تضطرد (كذا يرسم الكاتب هذا الفعل ومشتقاته بالضاد ، وذلك على توهم أصالتها كما فى يضطر ويضطرب وليست سواء . ويطرد هذا الرسم فى الكتاب كله حيثما ورد) عكسيا درجة موضوعية النتيجة مع إمكانية التوصل عن طريقها إلى استبيان (كذا أيضا) دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية» . ذلكم قول المؤلف . أما أنا فلا أكاد أجد ما أقول تحشية عليه إلاّ أنه كلام يسكت عنه ؛ فما هو كما قالوا إلا رحى تطحن قرونا .

ويواصل الزميل العبارة عن تحفظه الرابع - فالكلام ما يزال مستمرا - بقوله : «ولعل السبب فى ذلك يكمن فى طبيعة قصور هذه الإجراءات (قلت : هل يجوز فى العلم تسييب الكلام على هذا النحو بلا لجام أو خطام) ، فلا يمكن الوصول إلى نتائج هامة دون حصر شامل لكل الخواص فى جملة النص ، مما يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه» (ص ٢٢٨) .

ولى على هذا القول ملحظان كلاهما جد خطير :

أولهما إن القول بوجوب الحصر الشامل لكل الخواص فى جملة النص - سواء باستخدام الإحصاء أو غيره - هو قول لم يقل به أحد إلا

الزميل ؛ فالفحص الإحصائى أو غير الإحصائى للأسلوب لا يشترط معه شمول الحصر ؛ إذ هو محال واقعا ، وتكليف بما فوق الوسع لا يعتقد إمكانه إلا كل من لم يصطلِ بناره ، ولم يكابد مشقته . إن الفحص الأسلوبى يقوم عادة على اختيار عدد محدود من المتغيرات الأسلوبية ، قد يقل حتى يكون واحداً لا غير ، وقد يتعدد إلى ما شاء الباحث ، أما الفحص الشامل فأمر غير وارد بالكلية . وأساس الاختيار هو ما يرجحه الباحث ــ بالظن الغالب أو مستعينا بما سبقه من دراسات ــ من مسئولية المتغيرات المختارة عن تميز النص ، ثم إن عليه أن يخضع فروضه هذه للاختبار ، كما ذكرت ؛ لأن المعول عليه هنا هو فحص الخواص الدالة ، لا الحصر الشامل للدالة وغير الدالة . وهذا الكلام عقيدة ثابتة فى المعالجة الأسلوبية بعامة والإحصائية منها بخاصة . وعندى لها عشرات الشواهد والنصوص لجهابذة هذا العلم وأعلامه ، إن شاء أوردتها له حتى يقول قَدْنِى قَدْنِى .

وأما الملحظ الثانى فينصرف إلى قول الزميل إن الحصر الشامل لكل الخواص فى جملة النص «يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه» (ص ٢٢٨) . ولا أدرى ما مراد الكاتب باتساق النص وتجانس أجزائه ؟ ولا كيف يفترض الحصر الشامل أو غير الشامل هذا الاتساق والتجانس ؟ وما المعايير التى يتحقق بها الاتساق والتجانس ؟ ومن صاحب الحق فى وضع هذه المعايير : الفاحص أم المبدع ؟ وهل حتم مقضى على كل مبدع ألا ينتج نصا إلا إذا كان متسقا ومتجانسا ؟ وهب النص غير متسق ولا متجانس الأجزاء ، أتراه يخرج بذلك من دائرة النصوص القابلة للفحص الأسلوبى ؟ وما سلطان الفحص أو الفاحص على النص حتى يفترض فيه الاتساق والتجانس أو يفرضهما عليه ؟ إن الباحث يفحص النص ولا يخلقه ، كما أن انعدام الاتساق والتجانس إن تميز بهما نص صار لزاما على الباحث أن يعتد بهما خاصيتين أسلوبيتين فيه ، وأن يشتغل بتشخيصهما وتحديد مظاهرهما وأنماطهما . ولا حق له عندئذ فى أن ينفيهما عن النص ، أو أن يثبت أضدادهما له ، ليتسنى له الحصر الشامل أو غير الشامل لكل الخواص .

ولعل فى تلك السطور التى سلفت تنبيها إلى خطر شديد يحيق بالكثير مما نقرؤه أو نكتبه فى العربية ؛ ألا وهو الاعتماد فى القراءة أو الكتابة على ما يعرف فى علم النفس بأشباه المفاهيم ، حتى ترى أحدنا على يقين من وضوح ما يكتبه أو يقرؤه وضوحا ليس معه شبهة ، ومن قطعية دلالته على مراده كاتبا ، أو على معقوله قارئا ، حتى إذا أخضع الكلام للتأمل ، وسُبِر غوره ، وكُشف خبيئه ، انكشفت القبة من غير شيخ تحتها ، واستحالت الدلالات سرابا بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا .

ثم يقول الزميل من بعد : «وكمية المعلومات التى تستقى من النص هكذا تصبح كثيرة للغاية» (ص ٢٢٨) . وهو يفترض فى ذلك عقبة حائلة دون المعالجة الإحصائية . وأقول له : بل لهذا لا لغيره كان اصطناع الطرق الإحصائية ؛ إذ هى «جندب» الذى يدعى إذا يحاس الحيس .

ثم يقول ، ولم ننته بعد من التحفظ الرابع ، : «أما علاقة الملامح الأسلوبية فيما بينها ، ووظيفتها فى النص ، فإن هذه الإجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها . وهى ، إذ تركز على الخواص الشكلية للنصوص ، لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل (كذا !) اختيار المؤلف لها ، ولا للتقبل الذى يتلقاها به القارىء» (ص ٢٢٩) .

وأقول : هذا كله كلام مرسل على عواهنه ، وهو خطأ من الرأى ومردود من الحكم . وجميع هذه الأحكام صادرة ــ فيما يبدو ــ بالحق الإلهى الذى ينكره الدين الحق بله العلم . ولو كان فى المقام متسع لعلقت على هذه السطور وحدها برسالة خاصة ، ولعله يكون .

وأخيرا انتهينا من مناقشة التحفظ الرابع ، وننتقل إلى ما يليه .

٢ - ٥ التحفظ الخامس

يقول الكاتب فى تحفظه الخامس ما نصه :

«وقد يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد فى تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى ، أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان . وكما قال «سبنسر» ببراءة حكيمة : هل من الضرورى أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب فى الشعر ؟ وهى معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة فى مقال مصور عن سباق السيارات ، أو كلمة بنسلين فى مجلة طبية» (ص ٢٢٩) .

وأقول للزميل إن المقالة التى نسبها إلى سبنسر لا تنبىء عن براءة حكيمة بل عن سذاجة غريبة . ولا يمنعنا من إسباغ هذا الوصف عليها أن قائلها هو سبنسر ــ والعهدة على الناقل ــ فمن كان هذا حظه من العلم باستخدام الإحصاء فى دراسة الأسلوب لا جرم كانت مقالته جديرة بهذا الوصف كائنا من كان . فليس سبيل الإحصاء الأسلوبى هى القناعة بالكشف عن هذا التكرار الظاهرى الساذج . كما أن المثال الذى أورده إنما ينصرف إلى نوع من الإحصاء اللغوى لا الأسلوبى ، يجريه العلماء لأغراض تعليمية ونفعية مختلفة ، كإعداد قوائم المفردات الشائعة ، وتصنيفها بحسب نوع الخطاب ، والمساعدة على تأليف الكتب المدرسية وكتب تعليم اللغات لغير أبنائها . أما الإحصاء الأسلوبى فشىء مختلف تماما . وفى مقياس يول ، الذى سبق لى إعماله فى دراسة الثابت والمنسوب من شعر شوقى ، مثل واضح على أن ثمة فرقا بين العد والإحصاء ، وأن للإحصاء الأسلوبى سبلا أخرى غير التى تساءل عنها سبنسر ببراءته الحكيمة .

٢ - ٦ التحفظ السادس

يقول الكاتب : «ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية (!!! ، وعلامات التعجب لى بالطبع) صعوبة أخرى ذاتية لكنها واقعية أيضا . وهى أن معظم باحثى الأسلوب لا يجيدون «التكنيك» الإحصائى ، بل ينفرون عادة منه ، مما يجدر معه أن لا نحملهم على مشقته دون ضرورة» .

وأقول للزميل : الآن حصحص الحق . لقد كان حق هذا التحفظ الذى أتى فى ذيل القائمة أن يكون هو التحفظ الأول والأخير ؛ إذ هو التحفظ الوحيد الذى صدق فيه الكاتب نفسه وقارئه . وإذن ؛ فالمسألة مسألة مشقة وصعوبة ونفرة وعدم إجادة . والأمر مرده فى النهاية إلى الرغبة فى تدليل الباحثين ، وحملهم على أكف الراحة ، وإبراء الذمة من تبعات القصور أو التقصير على نحو يجعل من الفضيلة

عجزا ، ومن العجز فضيلة ؛ فإذا صعبت عليهم الغاية هونوا بالترك ما صعب . وبذلك يعدون أنفسهم ، ويعدهم الناس ، علماء فى الأسلوب بلا كلفة ولا مئونة . وما مثلهم فى ذلك إلا كمثل طائفة من الأمراء والكبراء استعجلوا من الشعراء المديح ، وبخلوا عليهم بالنوال ، فاستحقوا بذلك ما قاله فيهم الشاعر (وأظنه أبا الشمقمق) :

وبقينا فى عصبة من قريش
يشتهون المديح بالمجان

أو يترك كل مطلب شريف أن صعب مأتاه ، وتوعرت المسالك الموصلة إليه ؟ إن هذا حقا لهو الحل المريح .

٣ - نماذج من الإجراءات التجريبية

أما وقد فرغت من مناقشة التحفظات الستة التى أوردها الكاتب على المعالجة الإحصائية للأسلوب فإنى آخذ الآن إن شاء الله فى مناقشة ما جاء بكتابه تحت عنوان «نماذج من الإجراءات التجريبية» ، قاصراً مناقشتى على ما عرض فيه بالنقد لما تضمنه كتابى «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» من درس أسلوبى إحصائى يدور كله حول فكرة واحدة هى استخدام نسبة الأفعال إلى الصفات فى تمييز الأساليب وتشخيصها .

وقد يبدو أن الباعث لى على كتابة هذا المقال سبب خاص ، أعنى تعرض الكاتب لما جاء فى الكتاب بالنقد . وذلكم حق لا ريب فيه ، ولا تثريب عليه إذا نقد ، ولا علىّ إذا رددت . بيد أن أكثر الأصوليين والمفسرين والفقهاء على أن العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب ؛ ومن ثم سأقيم المناقشة ــ ما وسعنى الجهد ــ على أسس معرفية ومنهجية مفارقة للأشخاص والأعيان .

وأود أن أبدى هنا ملحظا عاما قبل الدخول فى تفصيلات المناقشة ، هو أن كثيرا من المصطلحات التى شاعت وتكررت فى الكتاب تحتاج استعمالاتها إلى مراجعة وتحرير ، وأخص منها مصطلحات «المنهج» و «النظرية» و «المقياس» و «المبدأ» و «الإجراء» و «التكنيك» . وما حملنى على تسجيل هذا الملحظ إلا كثرة دورانها فى الكتاب بدلالات متداخلة ، وإسكانها غير مساكنها فى كثير من الأحيان . لكن لهذا حديثا آخر على أى حال .

٣ - ١ حساب النسبة بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية ومعامل بوزيمان

يمضى الكاتب على طريقته فى ضرب الأمثال ، فيذكر بين الإجراءات التحليلية التجريبية فى علم الأسلوب دراسة النسبة العامة بين الجمل الفعلية والاسمية ؛ فيرى بعض الباحثين أن «الطابع الاسمى للجملة سلبى ، بينما يرى آخرون أنه إيجابى» (ص ص ٢٤٠ - ٢٤١) . ويعرض الكاتب حجج الطرفين بين مدافع عن الأولى ومحبذ للثانية . ثم يعلق على ذلكم بقوله : «ويلاحظ الباحثون (كذا . !!) أن هذه الأحكام غير مطلقة ولا قاطعة . ولا تخلو من نقط التقاء بين الجانبين ؛ فالذين يدافعون عن الأسلوب الاسمى لا يزعمون أنه أكثر طرافة ولا أناقة ولا ثراء . والذين ينتقدونه لا ينكرون أنه غير شخصى ؛ ويكاد الكل يجمع على أن الأسلوب الفعلى أصعب فى الكتابة من الاسمى ، وعلى أن ميزة هذا الأخير أنه وسيلة للوصول إلى هدف محدد ، بينما يتميز الأول بخصوبته الدلالية وثرائه الأدبى» (ص ٢٤١) .

ويشير الكاتب ، فى ختام حديثه عن هذا «الإجراء» ، إلى وجوب اعتبار الفروق بين اللغات المختلفة عند النظر فى هذه الأحكام فيقول : «ولابد أن نأخذ فى اعتبارنا أن هذه الأحكام مبنية على تحليل خواص الجمل الفعلية والاسمية فى لغة مثل الإنجليزية ؛ فهى من قبيل دراسة أسلوب اللغة . أما إذا تناولنا هذه المشكلة فى اللغة العربية فإن جميع الحجج والبراهين السابقة لابد أن تخضع حينئذ لمراجعة جذرية على ضوء منطق اللغة العربية الخاصة (لعله يعنى الخاص) والاختبارات التجريبية فيها ، ووظائف هذه المقولات لديها» (ص ٢٤٢) .

وينتقل الكاتب من عرض هذا المقياس إلى الحديث عن معامل بوزيمان ، متخذا من المقياس الأول مدخلا للحديث عن المقياس الثانى ، فيقول : «ويتصل بهذه القضية المنهج التجريبى الطريف الذى عرضه باستفاضة ، وطبقه بمهارة بالغة الزميل الدكتور سعد مصلوح ، وهو منهج بوزيمان ، الذى يقوم على تمييز النصوص الأدبية وإبراز خواصها عن طريق تحديد النسبة إحصائيا بين الكلمات المعبرة عن حدث ، والكلمات المعبرة عن وصف ؛ أى نسبة الفعل إلى الصفة ، على فرض أن هذه النسبة تكشف عن مدى أدبية الأسلوب «فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبى ، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمى» (ص ص ٢٤٢ - ٢٤٣) .

وواضح من ذلك كله أن الكاتب قد جمع بين المقياسين فى قَرَن ، وجعلهما من قبيل واحد ، على الرغم من أن التباين بينهما حقيقة وواقع ؛ بل إن تصوره لمكونات المقياسين ووظائفهما فيه نظر . ولقد أثر ذلك على نقده لمعامل بوزيمان على نحو سنبين عنه ، إن شاء الله ، فيما يلى .

٣ - ٢ مقارنة بين طبيعة المقياسين

ما أبعد الفرق بين هذين المقياسين عند اللغويين وعلماء الأسلوب الخُلّص ؛ فقياس أحدهما على الآخر هو قياس مع الفارق من وجوه كثيرة .

أولها . أن الجملة الاسمية والجملة الفعلية وحساب النسبة بينهما هو أمر يختص بنظم الجملة Syntax؛ أما الفعل والصفة فهما قسمان من أقسام الكلم .

ثانيها . أن نظم الجملة هو مما تختلف فيه اللغات اختلافا كبيرا ؛ ومن ثم فإن وجود هذين النوعين من الجمل أحدهما أو كليهما والنسبة بينهما محكوم بمنطق اللغة المعينة ونظامها ، فربما تجد لغة لا تستخدم إلا أحد هذين النوعين . أما الفعل والصفة بوصفهما قسمين من أقسام الكلم فلا تخلو منهما لغة من لغات البشر .

ثالثها . أن مقياس بوزيمان لا يعتبر اختلاف الأفعال والصفات من

جهة المبانى مما تتباين فيه اللغات ، وإنما يعتبر مطلق وجودهما واختلاف النسبة فى تكرارهما . ولذا كان لمقياس بوزيمان عمومية ليست للمقياس الأول ؛ فاشتمال اللغات جميعها على هذين القسمين هو من قبيل الجوامع اللغوية linguistic universals .

رابعها . أن حرية المنشىء فى تشكيل أسلوبه المتميز بالتحكم فى نسبة الجمل الفعلية إلى الجمل الاسمية مقيدة بمنطق اللغة المعينة ، لخضوعه لمقتضى قواعد الجملة . أما حريته فى المراوحة بين الفعل والصفة فمطلقة ؛ إذ هى مرتبطة بالمضمون وبإيثارات المنشىء لا غير .

خامسها . أن الأحكام التى تضمنها المقياس الأول ، وإن بنيت على تحليل لغة بعينها ، لا يمكن اطراحها جملة ؛ لأنها ترتبط بجامعة من الجوامع اللغوية هى مقولة الإسناد . ومن ثم فإن استنباط أحكام عامة من حقائق ومشاهدات خاصة أمر وارد ولا يأباه العلم . وعلينا ــ صدد هذا ــ أن نميز بين أطراف الثنائيات الآتية :

١ - الخصوصيات اللغوية فى مقابل الجوامع اللغوية .

٢ - خصائص اللغة فى مقابل خصائص الأسلوب .

٣ - الحقائق فى مقابل التفسير .

سادسها . أن فرضية بوزيمان لم تكن فى نشأتها الأولى فرضية لغوية أو أسلوبية ، بل هى فرضية سيكولوجية توصل إليها هذا العالم بملاحظة السلوك اللغوى عند الأطفال ، واختلاف خصائصه بتقدم أعمارهم ، أى باتجاههم من الانفعالية إلى العقلانية ، وبنمو قدراتهم المفكرة . وبوزيمان نفسه هو عالم نفس قبل أن يكون لغويا . وقد أثبتت الدراسات التى أجراها من بعده شليتسمان ونويباور وغيرهما من أعلام علم النفس اللغوى صدق هذه الفرضية السيكلوجية بالأدلة الإمبريقية . أما توظيف هذه المقولة توظيفا لغويا أسلوبيا فقد كان تطويرا وتوسعة لمجالات استخدامها التطبيقية . وظاهر من ذلك ، وهو ما ذكرته فى كتابى تفصيلا ، أن معامل بوزيمان قد نشأ وتشكلت ملامحه فى ميدان الدراسات النفسية التى تهتم بدراسة النفس الإنسانية ، ومجاله على التحديد علم النفس اللغوى وعلم نفس النمو .. ومن ثم كان لمعامل بوزيمان عمومية الكشوفات السيكولوجية ، لا خصوصية القاعدة النحوية فى لغة بعينها . وقد ثبتت جدواه فى الفحص الأسلوبى بيقين حين عبر حدود اللغة الألمانية إلى غيرها من لغات البشر . وكان للغة العربية نصيبها من فحص الفرض ، والاستيثاق من صحته ، بما قدمته من دراسات فى كتابى عن الأسلوب .

تلكم مقدمة لم يكن منها بدٌّ لفرز الأمور بطريقة علمية بريئة من خلط الأوراق بين الخاص والعام ، وبين خصائص اللغة وخصائص الأسلوب ، وبين خصوصية القاعدة النحوية وعمومية الكشف النفسى . كما أن هذه المقدمة ضرورية أيضا لتنقية المعالجة العلمية من التعميمات والشعارات العالية النبرة ، التى لا تصلح للحوار العلمى بحال .

٣ - ٣ نقد النقد

يمهد الزميل لإيراد ملاحظاته النقدية ببيان لعلة اهتمامه المشكور بما بذلته من جهد فيقول : «ولأن هذه النظرية قد ظفرت فى اللغة العربية بما لم يظفر به مبدأ أسلوبى آخر ، بفضل الجهد التطبيقى الممتاز الذى اقترن بها ، فمن واجبنا أن نقف عندها قليلا لنقدم جملة من الملاحظات المنهجية عليها ، دون أن يعنى ذلك رفضاً لها ، بل إن النقد الموضوعى فى حسابنا هو أجدر أشكال الحفاوة العلمية» . (ص ٢٤٣) .

وأقول للزميل صادقا إنه لا أحبّ إلى نفسى من نقد موضوعى . وكان يسرنى أن يكون . ولكن ألست معى فى أن أول أشراط النقد الموضوعى هو صبر النفس على القراءة الفاحصة المتأنية لموضوع النقد ؟ بلى إن شاء الله ؛ فذلك شرط لا يخالف عن قبوله منصف . بيد أن هذا لم يكن منك بيقين . وعندى على ذلك أكثر من برهان لا يُدفع . وسيأتى بيان ذلك إن شاء الله فيما يلى من الحديث .

٣ - ٣ - ١ هل فى النظرية وتطبيقاتها مصادرة على المطلوب ؟

يبدأ الكاتب ملاحظاته النقدية على النظرية بقوله : «لعل أبرز ما تتميز به هو طابع المصادرة على المطلوب ؛ فهى تقوم على فرض يربط بين نسبة الفعل للوصف فى العمل الأدبى وجملة من الخصائص اللغوية والجمالية» . (ص ٢٤٣) .

ولا أحسبنى بعد ما ذكرته فى الفقرة السابقة (ف ٣ - ٢) عن منشأ الفرض عند بوزيمان فى شكل ملاحظة علمية ، ولدت فرضا أثبتت صحته الدراسات اللغوية ــ النفسية اللاحقة باختبار مادة لغوية عريضة من لغات شتى ــ أقول لا أحسبنى بحاجة أن أنفى عن النظرية وتطبيقاتها تهمة المصادرة على المطلوب ؛ فهى نتاج الملاحظة والتجربة وليست نتاج النظر والاستدلال العقلى .

لكن الذى أقلقنى حقا ، ولا أغالى إذا قلت إننى صدمت له ، هو الخلط المستغرب لدى الكاتب بين المصادرة على المطلوب والفرض العلمى ، وبينهما بعد المشرقين . ولا ينبغى بحال أن تذهب شهوة التأنق فى العبارة بصاحبها إلى التضحية بأصول المفهومات التى استقرت بين أهل العلم ؛ فإنه لن يعدم من الناس مقلدا ، فيكون عليه وزره ووزر من قلده فى ذلك إلى يوم القيامة . إن المصادرة على المطلوب عند المناطقة مغالطة برهانية تجعل من المطلوب إثباته جزءا من مقدمات البرهان المراد إنتاجه . وقد ضربت لها مثالا من كلام الكاتب فيما سلف (ف ٢ - ٢) ، فيرجع إليه ثمة . أما الفرض العلمى فهو قضية يسلم بها الباحث فى أول بحثه ، ليتخذها أصلا يستخرج منه جملة من القضايا . بل إن الباحث ، وإن كان غير واثق بصدق فرضه أو كذبه ، يجوز له اتخاذه أصلا يستخرج منه ما شاء من النتائج ، حتى إذا أثبت الاختبار صحة هذه النتائج تحقق الباحث من صدق الفرض . ذلكم هو المنهج العلمى المعتبر فى البحوث التجريبية

والإمبريقية . وقد استوفيت ــ ومن سبقنى فى تطبيق معامل بوزيمان ــ جميع الأشراط العلمية للفرض والاختبار ، فاتخذت مما توصلوا إليه من نتائج فروضا علمية أخضعتها للاختبار فيما درست من نصوص . وهذه طائفة من النقول المبينة القطعية الدلالة على الالتزام بعلمية المنهج ، ومفارقة ذلك لما سماه الكاتب بالمصادرة على المطلوب :

١ - «**نقدم الآن لتحليل هذه البيانات بثلاثة من الفروض . وضعت** موضع الاختبار فى الدراسات التى قام بها بوزيمان وشليتسمان ونويباڤر وأنتوش وغيرهم . **ونحن فى تطبيق هذه الفروض نحاول أن نختبر صحتها بفحص مسرحيات شوقى الأربع**» (ص ٨٨) .

٢ - «**ولاختبار الفرضين الثانى والثالث قمنا بإحصاء المقطوعات التى اتخذت شكل مونولوجات فى المسرحيات الثلاث . . .**» (ص ٩٠) .

٣ - «تبقى أمامنا مناقشة مسألة الارتباط المفترض بين ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص والتطور الدرامى فى المسرحيات المذكورة» (ص ٩٣) .

٤ - «هل تصدِّق البيانات الواردة فى الجدول المذكور **هذا الفرض أم تشكك فيه ؟**» (ص ١٠٨) .

٥ - «**يعنى هذا أن الفرض الذى سقناه صحيح بوجه عام ، وإن كان ثمة حقيقتان تتهددانه وتحتاجان فى الوقت نفسه إلى تفسير**» . (ص ١٠٨) .

هذا ، ولو شئت تتبع أمثال هذه النقول لطال الأمد . فهل من المنطق ــ بعد هذا ــ أن تنتهك حرمات المنطق بالخلط بين الفرض العلمى والمصادرة على المطلوب ؟ على أن الطريف حقا أن الكاتب يلقى بهذه التهمة فى حجرى ثم يجرى ، مع أنه أحق بها وأولى ؛ فقضاياه التى عرضنا لها كلها أوجلها مستوفية لأركان المصادرة على المطلوب كما حددها أهل المنطق . وليس لى إلاَّ أن أدعو القارئ المتأمل ، وهو الحكم العدل بينى وبينه إن شاء الله ، إلى أن ينظر فى الأمر ، فيفكر ويقدرِّ ، ثم يجعل سقاية المصادرة على المطلوب فى رحل من هو بها جدير .

٣ - ٣ - ٢ هل هى مقولة جامعة أم مخصوصة بلغة بعينها ؟

يقول الكاتب إن «هذا الربط ــ يعنى بين نسبة الفعل إلى الصفة ومدى أدبية الأسلوب أو علميته ــ إذا كان قد سبقته عدة إجراءات تجريبية فى اللغات الأخرى فلا شك أنه يختلف نسبيا باختلاف اللغات . كما أن هذه المقولات ليست عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان ، أو صالحة لكل جنس وعصر ، مما يجعل من المتوقع اختلافها باختلاف الأجناس والعصور التاريخية . وافتراض القانون العام المضطرد (كذا !) فى كل زمان ومكان يجافى إلى حد ما روح العلم الحديث ، وإن تدثر بثوب المعادلات الرياضية ، وذلك لافتقاده النسبية الضرورية ، أو حتى لما كان يسميه القدماء اختلاف الجهة» (ص ٢٤٣) .

وهذا الكلام كله كما يقول أهل الجدل «تخليط وزَرْق ، وتهويل ورعد وبرق» . وهو يبدو لصاحبه مقبول الظاهر ولكنه عند المحققين موقوف الباطن .

فهو **أولا** كلمات تتداولها الألسن ، وتتقاذفها الأفواه إلى الأسماع ، لا تقتضى قائلها جهدا ، ولا يسلك أحداً ترددها فى عداد اللغويين المتخصصين . وهى عموميات وشعارات يأتيها الباطل من بين يديها ومن خلفها إن لم تخضع للتحقيق والتدقيق .

وهو **ثانيا** خلط بين الخصوصيات والجوامع اللغوية يوشك أن يفضى إلى نفى الجوامع اللغوية بالكلية ، وإلى نقض الأساس الذى تقوم عليه مصداقية علم النفس وشمولية قضاياه ؛ وهما أمران لا طاقة بهما لأحد .

وهو **ثالثا** قول لا يكلف صاحبه نفسه عناء التمييز بين عمومية المقولة ونسبية القيم التى يسجلها المقياس عند تطبيقه . وهما أمران لا يتدافعان . ومن ثم لا يصح له أن يؤسس على عمومية المقياس فقدانه «النسبية الضرورية» أو عدم اعتبار الاختلاف فى الجهة ؛ لأن المقياس إنما وضع أصلا لقياس النسبية واختلاف الجهات . ومن خلال نسبية القيمة التى يسجلها قياس النسبة فى النصوص يمكن التمييز الموضوعى للأساليب ، وتحديد وجوه الاختلاف بين الأجناس الأدبية وأنواع الخطاب والعصور التاريخية ، والفروق الفردية ، وأثر المواقف والمقامات على تشكيل الأسلوب . وواضح من ذلك أن التمييز والنسبية واختلاف الجهة كلها منوط بنسبية قيمة ن ف ص لا بعمومية مفهوم المقياس .

وهو **رابعا** قول يظن صاحبه أن القانون العلمى لا يصح إلا إذا فحصت جميع المشاهدات الواقعة تحته فى كل زمان ومكان . ولو كان ذلك كذلك ما صح قانون فى الوجود . فكل القوانين العلمية مبنية على الاستقراء الناقص . والقول بأن المعادن تتمدد بالحرارة وتنكمش بالبرودة لا يلزم لصحته أن تفحص كل قطعة معدنية كائنة فى بطن الأرض أو على ظهرها منذ قال الله لها كونى فكانت إلى أن يرثها ومن عليها . ويقال ــ قياسا على ذلك ــ إنه إذا اتفق عدد من اللغات فى ظاهرة ما مع اختلافها فى المبنى والتاريخ والقرابة كان ذلك كافيا لصياغة قانون عام . وعمومية القانون لا تعنى أزليته ، بل هو قابل للتعديل والتطوير من خلال المزيد من التطبيقات والاختبارات . وقابلية القانون العلمى للتعديل ثابتة بيقين للقوانين فى العلوم الطبيعية ، وثبوتها فى حق قوانين العلوم الإنسانية أوجب بقياس الأَوْلى .

على أننى **خامسا** لم أقل شيئا مما قال . ولم أزعم شيئا مما نسبه إلىّ . فليفتش كتابى كلمة كلمة فإنه غير واجد فيه شيئا يقال له مقولة عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان ، أو كما قال . وإذا كان المدعى لم يأت ببينة من نص على دعواه ، ولن يفعل ، فليس أمام المنكر مثلى إلا اليمين . وهأنذا أعقِّد الأيمان وأقسم بمحرجاتها أن شيئا من ذلك لم يكن منى . أما الذى كان منى على التحقيق فهو أنى لم أزد على القول بأن الفروض التى ثبتت صحتها لمن سبقنى من العلماء فى الألمانية والإنجليزية وغيرهما ثبت لى صحتها فى العربية حين أخضعتها للاختبار فى طائفة كبيرة ومتنوعة من النصوص . هذا هو كل ما قلته ؛ فهل تراى جئت بذلك أمراً إدًّا ؟

٣ - ٣ - ٣ هل يقوم المقياس على مقولة عقلية ظنية ؟

يقول الزميل عن معامل بوزيمان إنه «يعتمد على مقولة عقلية ظنية تحتاج لجهد تجريبى مُسبَّق (كذا . ولا أرى لهذه الصيغة وجهاً من العربية) منبثق من النصوص نفسها فى لغاتها المختلفة ، وقابل للتعديل المتوالى طبقا لما تبوح به النصوص فى أوضاعها المتعددة» (ص ٢٤٣) .

ولا أريد أن أنبه الكاتب إلى وجوب التفرقة بين الملاحظة التجريبية والمقولة العقلية الظنية بعد ما كان منى من كلام مستفيض فى هذه المسألة . لكن عجبى لا ينقضى من قول الكاتب باحتياج هذه المقولة إلى جهد تجريبى «مسبق ، منبثق من النصوص نفسها» . فكيف يمكن أن ينبثق «الجهد التجريبى المسبق» من النصوص نفسها ؟ وكيف يكون جهد تجريبى مسبق لا تسبقه مقولة فى شكل فرض علمى يتخذ أساسا للتفسير ، ويكون قابلا بالجهد التجريبى للإثبات أو النفى ؟ وماذا يعنى الكاتب ـ على وجه التحديد ـ بالجهد التجريبى المسبق ؟

أتراه يعنى جهد من سبقنى من العلماء إلى اختبار الفرض وإثبات صحته ؟ فذلك كان وقد أقر به . وإذن فما وجه اعتراضه ؟

أم تراه يعنى جهدا «مسبقا» منى لإثبات صدق الفرض على أساليب العربية ؟ فذلك أيضا كان ، وما كتابى كله إلا استدلال لصحة هذا الفرض جعله ثابتا عندى بيقين الفحص والاختبار .

أم تراه يعنى «جهدا مسبقا» للقول بعمومية هذه الخاصية فى اللغات الإنسانية ؟ إن يكن ذلك فما جهدى وجهد من سبقنى إلا خطوات جادة ومخلصة إن شاء الله فى هذه السبيل . وجميعها جهود داخلة فى هذا «المسبق» وليست خارجة عنه بحال .

أم تراه يعنى أن على الباحث العربى أن ينتظر قيام علماء الدنيا بجهد تجريبى «مسبق» على كل لغات البشر حتى يشرع هو فى تطبيق هذا الفرض على العربية مطمئنا إلى سلامته ؟ فيقال له : ولم لا يكون الباحث العربى واحداً من بين المشاركين فى هذا الجهد المسبق ؟ لقد ظننت ـ وبعض الظن إثم ـ أن ذلكم هو واجبى ففعلت ؛ فإن عُد هذا ذنبا عند الزميل فإنى أعتذر إليه من ارتكابى طريق العجلة والتسرع ، واطراحى حلية التأنى والصبر . ولعله غافر ذنبى .

وهكذا ، كيفما قلبت النظر فيما يتطلبه الزميل من «جهد تجريبى مسبق» لم تظفر إلا بخلف من القول عجيب . وأيّاً ما كان الأمر فقد حكمت ـ ومن سبقنى ـ حكما ، وقدمنا لحكمنا بالدليل تلو الدليل . وتحكُّم غيرنا بتسييب الكلام وإطلاق الأقوال المرسلة بلا دليل ولا شبهة من دليل . فهل يستوى الأمران فى الموازين القسط ؟

٣ - ٣ - ٤ هل هو مقياس يركز على المشابه ويطمس المتميز ؟

يقول الكاتب : « ونتيجة لهذا الطابع القانونى العام للمعادلة فإن البحث على ضوئها لا يستهدف الكشف عن الملامح المميزة لكل عمل أدبى من الوجهة الأسلوبية ، بل ينتهى إلى تحديد النسب التى قد تتشابه مع آلاف النسب الأخرى ، دون أن يعنى ذلك أى توافق حقيقى فى الأسلوب ؛ إذ إن التركيز على المشابه بين النصوص يوشك أن يغرى بطمس المعالم المتميزة ، وهى المجال المفضل لعلم الأسلوب » (ص ٢٤٣) .

وهذا القول أعجب من سابقه ، لاصطدامه ببديهة العقل ؛ ذلك أنه لا وجود لمقياس أسلوبى يركز على المشابه بين النصوص ، ويطمس المعالم المميزة . ذلكم أمر مناف لطبيعة المقياس الأسلوبى بما هو أسلوبى . ولو اطلع الزميل على «كلمة الختام» التى استظهرت فيها وظائف المقياس لوجد مقولة التمييز تتكرر باللفظ والمفهوم فى كل سطر من سطورها . وعلى ذلك فإن طمس المعالم المميزة للأساليب هو أبعد ما يكون عن مقاصد أى مقياس أسلوبى إحصائى بحكم ماهيته . أما مطلق التشابه بين آلاف النسب فى النصوص فلا ينتج توافقا حقيقيا فى الأسلوب بالضرورة كما توهم الكاتب ، ثم ألزمنى بما توهم . ولقد نصصت على ذلك نصا ، وبعبارة جازمة لا تقبل التأويل ، فقلت : «**وينبغى أن يكون واضحا أن الارتفاع والانخفاض فى قيمة ن ف ص إنما هو نسبى وليس مطلقا . وكون المقياس نسبيا يعنى أن تكون دلالته محدودة بالنصوص التى تتم مقارنتها ، ويكتسب دلالته فى حدود هذه المقارنات**» (ص ٦٧) .

لهذا ـ ولمثله مما سبق ذكره ـ رجحت أن الكاتب لم يصبر نفسه على قراءة ما ينقد . وقد بلغ الرجحان عندى منزلة اليقين حين أبدى ملاحظته النقدية التالية . حول حساب النسبة .

٣ - ٣ - ٥ هل ثمة خطأ فى حساب النسبة ؟

يقول الكاتب : «وبالإضافة إلى ذلك هناك بعض الملاحظات الأخرى المتصلة بالتطبيق ؛ منها عدم الدقة فى حساب النسب الرياضية ؛ ففى المثال الأول الذى يسوقه الباحث من كتاب «مستقبل الثقافة فى مصر» يستبعد الأفعال الناقصة والجامدة ـ وقد يحتاج هذا لبعض المراجعة والتمحيص من بقية اللغويين ـ (كذا) ، ثم ينتهى إلى نتيجة مؤداها «أن عدد الأفعال فى النص ثمانية ، وعدد الصفات ست ، وتكون نسبة الفعل إلى الصفة فى النص = ٣ : ١ مع أن النسبة فى هذه الحالة (كذا) لابُد أن تصبح ٤ : ٣» (ص ٢٤٤) .

ولن أناقش الكاتب هنا فى أمر استبعادى للأفعال الناقصة والجامدة من الحساب ؛ لأن هذا أمر طبيعى فى مقياس مسلط على قياس الانفعالية والحركية التى لا تتجلى بالضرورة إلا فى فعل يستوفى ركنى الزمان والحدث . وهو مبدأ متفق عليه بين جميع من قام بتطبيق المقياس ، لم يخالف عنه أحد منهم . لذلك أطمئنه إلى أن تخوفه من نتائج مراجعة بقية اللغويين وتمحيصهم لهذا الإجراء هو تخوف ليس فى موضعه ، مادام القائمون به سيكونون لغويين بالتخصص والتكوين ، لا بالحق الإلَهى أو الهواية .

أما عن عدم الدقة فى حساب النسب الرياضية فإنى أتوجه إلى الزميل الفاضل أنشده الله ورحم العلم التى بيننا أن يقوم من مقامه ، فيعيد قراءة النصين اللذين رجع إليهما فى كتابى ، واستشهد بهما لما يدعيه ، شريطة أن يبدأ الجملة من أولها ، لا أن يجتزىء ذيلها كما فعل فى نقله وسيجد أن النص بتمامه فى ص ٦٠ من كتابى ـ وفيه بيان لطريقة حساب النسبة ـ هو : «ويتم حساب النسبة بإحصاء عدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الأول ، وعدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الثانى ، ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة

الثانية . ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا لزيادة (أو نقص) عدد كلمات المجموعة الأولى عن الثانية . وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالاً على أدبية الأسلوب ؛ فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبى ، وكلما نقص كان أقرب إلى الأسلوب العلمى» . (ص ٦٠) .

ومفهوم هذا النص أنه إذا كان لدينا ــ على سبيل المثال ــ نص يشتمل على ثمانية أفعال وست صفات توصلنا إلى النسبة المطلوبة بقسمة الثمانية على الست . وبخارج القسمة ، كما وردت فى ص ٦٤ من كتابى هو ١,٣ وليس ٣ : ١ كما نقلها الزميل . (ولعل حظ المراجع الأخرى من دقة النقل يكون خيرا من حظ كتابى) . وهذه القيمة ١,٣ ثابتة سواء قسمت الثمانية على الست ، أو اختصر التناسب ــ على نحو ما فعل الزميل ، فقسمت الأربعة على الثلاث ؛ ففى كلتا الحالين يكون الناتج ١,٣ أى واحد صحيح وثلاثة أعشار الواحد الصحيح . وبين ١,٣ و ٣ : ١ فرق كبير فيما أظن .

وإذن ، فليس حسنا أن تعجل بما لا يُرْضى من القول ، فتقول : «وأغلب الظن أن هذا ليس مجرد خطأ مطبعى ؛ إذ يكاد يكون مضطردا (كذا) فى الحسابات التالية ، مما يجعل القارىء فى شك من أمره مع كل الأرقام» (ص ٢٤٤) .

٣ - ٣ - ٦ عن التفسير الجمالى للنسب

يقول الكاتب فى هذه المسألة : «ومن جانب آخر نجد أن الوقوف عند هذه النسب ، وعدم الإفاضة فى التفسير الجمالى لها ، وبحث بقية الأبعاد التصويرية والمكونات الشعرية فى النص ، واستخلاص دلالتها الأدبية اكتفاء بالمقولة الرئيسية ، دون الشك الخصب فى مدى مطابقتها لطبيعة الخواص الأدبية الأخرى ، والمحاولة المستمرة لتعديل الفرض الأول ونقده ــ كل هذا يؤدى إلى لون من إفقار الدراسات النقدية للأسلوب بإحالتها إلى جملة من الهياكل العددية ، مما يعد ثمنا فادحا لغلبة الروح الرياضى اللغوى على الدراسة» . (ص ٢٤٤) .

وهذا الكلام كسوابقه مكتظ بالتعميم والإطلاق والأحكام المرسلة ، وليس فيه إلا مهارة اللعب بالكلمات ؛ وهى مهارة خطيرة جدا إذا أسىء استخدامها . بيد أنى ــ فى اختصار ــ أقول : إن للإحصاء الأسلوبى فى كل ما ذكر من قضايا مجالا للعمل ، ولكنه يقاربها بطريقته الخاصة التى قد لا يألفها أو يسيغها المزاج النقدى . يضاف إلى ذلك أن الدراسة اللغوية للأسلوب لها همومها وشواغلها الأصيلة ؛ إذ هى مجال من المجالات التى ارتادها اللغويون للكشف عن سر الظاهرة اللسانية ؛ ومن ثم فهى لا تطمح ــ خلافا لما يقال ــ إلى أن تكون بديلا ألسنيا للنقد الأدبى . ومن الإنصاف لها وللحقيقة ألا نتوقع منها حلا ذهبيا لجميع مشكلات النقد ، وإن كان إسهامها فى تشكيل الصيغة العلمية للنقد الموضوعى هو الآن أبرز الإسهامات وأولاها بالاعتبار . بيد أن الدراسة الأسلوبية لا ترضى ــ فى الوقت نفسه ــ أن تكون وصيفة فى بلاط النقد ، يأمر فتلبى ، ويشتهى فتجيب . إن الدراسة الأسلوبية عند اللغويين ليست معنية بلغة النص الأدبى فحسب ؛ إذ هو واحد من تجليات التنوع اللغوى الكثيرة التى يُعنى بها هذا العلم . أما الناقد فإن النص الأدبى هو كل بضاعته ومادة عمله . وبدهى أن اجتماع الناقد واللغوى على فحص النص الأدبى ــ الذى هو نص لغوى لا محالة ــ مفيد لكليهما ، وإن اختلفت بينهما الغايات والمنطلقات وطرق التحليل . ومع ذلك فليس فيما كتبته أو كتبه غيرى من اللغويين المشتغلين بعلم الأسلوب تحريض لزملائنا من الباحثين على اقتحام معاقل النقد وإخراج أهله من صياصيهم . إن للنقد موضوعه وقضاياه وفرسانه من ذوى الفضل الذى لا يجحد . بيد أن قيمة كل امرىء منا ما يحسنه ، كما أن حرية أى باحث فى الإعراض عما يسهم به اللغويون فى دراسة النص الأدبى هى إن شاء مكفولة موفورة ، ومثل هذا الباحث لن يخسر شيئا يأسف عليه إذا استغشى ثيابه ، وقنع بما عنده ، ورضى بأن يكون مع الخوالف . ويستبين من ذلك أن الأساس الذى قام عليه الملحظ الأخير من مطالبة الدرس الإحصائى الأسلوبى بتحقيق جميع ما عجز النقد عن تحقيقه من مقاصد كاملا غير منقوص وإلا سحب منه الاعتراف ، وأصبح غير جدير بالبقاء ــ هو أمر غير وارد أصلا .

وعلى أية حال ، فإن ما قمت به أو أقوم من جهد فى هذا المجال هو جهد المقل . وحسب مشتغل بهذا العلم مثلى أن يستفرغ وسعه ، وأن يقيم نتائجه العلمية فى اختبار مقولة أسلوبية واحدة على فحص دقيق لعينات لغوية كبيرة من «الأيام» بأجزائه الثلاثة ، و «مستقبل الثقافة فى مصر» لطه حسين و «حياة قلم» للعقاد ، ولمادة معتبرة من الصحف العربية ، ثم على فحص شامل لأربع من مسرحيات شوقى هى «مجنون ليلى» و «مصرع كليوباترا» و «الست هدى» و «أميرة الأندلس» ، ولروايتين كاملتين لمحمد عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ هما «بعد الغروب» و «ميرامار» . وكل أولئك فى كتاب صغير لم تتجاوز صفحاته المئة من القطع المتوسط إلا بقليل . ذلكم ، على حين تتداول أيدى الناس أسفارا مهيبة بلغت صفحات بعضها المئين عددا . ومع هذا يتدسس بين سطورها الشاهد أو المثال من كلام العرب ، أو يظهر على استحياء حينا ، ولأدنى ملابسة حينا آخر ، شاكيا غربته وانقطاعه ونبوّ مقامه . وما كان ذلك منى إلا إيمانا بأن قيمة الفكرة إنما تتحدد بما تحل من مشكلات ، وأن الوقوف عند السرد التاريخى المأمون العواقب ، والسباحة ــ غير الماهرة أحيانا ــ فى لجج النظريات المتعارضة ــ لا يمكن أن يزيدنا معرفة بما فى أيدينا ، ولا أن يقودنا إلى الإسهام فى الحوار العلمى الإنسانى بنصيب ذى بال .

history of his age is not defined in any direct way by his individual situation. On the contrary, it derives from his special ideological role and capacity as a Russian 'peasant'. According to Macherey, the literary work must be studied from within these interrelationships, the relationship to history and its relationship to the ideology of that history. The literary work cannot be severed from one or the other.

The critic then goes on to discuss the methodology for the study of the literary text and what is particularly literary in it. In this regard, Lenin, like Engels, is seen as lacking in that the literary conventions which refer to representation, expression, translation and reflection do not get at what is specific to the literary text. Macherey considers nonetheless that Lenin's explanation of the conventions and their justification does provide an intellectual basis for scientific criticism. The problem remains that Lenin does not justify in any comprehensive way his own use of the conventions. What Macherey does is to analyze the convention of reflection and its development.

Christopher Caudwell's concluding essay on 'the bourgeois superman', translated by Ibrahim Hamada, is taken from his book **Studies in a Dying Culture.** Caudwell is perhaps one of the most prominent representatives of socialist thought in the world of literary criticism. His importance as a critic in British culture derives in large part from his theory of the function of literature. This theory considers the study of literature as taking place inside society and not as mere reflection of that society. For Caudwell, literature and society cohabit within a conflictual unity. Not only does social existence determine literature, but literature also exerts an influence on society. Caudwell sees literature as working to increase human freedom and insofar as literature does not achieve this task, it is, in his view, bad literature. The criterion by which literature is to be judged is the degree to which it works toward the liberation of the human being and society.

In developing this vision of the function of literature, Caudwell turns to a discussion of the plays of the Fabian Socialist Bernard Shaw, and the priority given in them to pure observation and the consequent isolation of thought from social reality, on the level of both socialist ideas and of literary production. For thinking to be thinking, it must engage in the conflictual movement between the known and the unknown, between dream and outside reality. Shaw, however, at least in Caudwell's view, detests this type of thinking, detests modern science and attempts therefore to reduce the writing of the history of reality to the principle of the 'power of life'. He may have been intelligent, says Caudwell, but he was filled with the overwhelming feeling that he had to be able to master the whole of knowledge without developing a social conscience, that is, by means of pure thought. Pure thought, however, means believing in the priority of thought without action. The critic goes on to show that thought, in such an instance, is paralyzed when it comes up against action. Thought might direct action, but it learns that direction from action itself. Shaw's belief in thought without action deprives his plays of all humanity. The plays represent human beings as if they were minds that walked. Their struggles take place on the basis of logic and none of these struggles ever finds a solution. The plays are not drama, nor are they art. They are simply debates, and like all debates, they provide no resolution, not that of a tragic ending, nor that of the passage of time, nor even artistic unity. Caudwell's essay, in concluding this issue, insists, like his counterparts in the debate on ideology and literature, on the necessary connection between literature and the social, historical and political conditions of its production.

Edited by
Barbara Harlow
University of Texas at Austin.

self, these ideologemes, and not a mere aimless verbal play.

The multiple speaking persons in the novel and their different situations, needs, and social and ideological development produce a multiplicity of languages. Bakhtin studies these languages on two levels. On the one hand, he examines the stylistic forms of representing a character's speech, and on the other he examines the social, historical and ideological implications of the signifiers. In proceeding this way, Bakhtin attempts to put an end to the longstanding division between formalism and ideologism. He insists furthermore that form and content are one and the same within a social communication. Thus, in his analysis and interpretation of texts, Bakhtin makes use of a general idea which combines the influence of such diverse areas as Phenomenology, Sociology, Linguistics and Literary History Nor does his Marxist background negate his use of Formalism and Semiotics. Indeed his work tends to the production of a sociological poetics within the general framework of a study of ideologies.

Following the debate on poetry and narrative as ideological discourses, Daniel Watkins presents an analysis of ideology in a given poetic work: 'The Ideological Dimensions of Byron's **The Deformed Transformed**' translated by Ahmad Taher Hassanein. Byron's late drama, **The Deformed Transformed,** written at the high point of the poet's interest in radical politics, has nonetheless received little critical attention as such. As Watkins points out, most critics have been inclined to study it from the point of view of autobiography or psychology. For Watkins, however, the play represents 'the complex relation between abstract ideas and their social properties.' The deformed Arnold of the play embodies the tendency within Romanticism to seek a universal, redemptive and non-dialectical salvation which ignores historical process and social conditions. The character's physical deformity is only a physical manifestation of these beliefs. He accepts the view that it is because of his deformity that he is denied access into the social world. Thus he believes too that his transformation into Achilles is the beginning of his acceptance. His subsequent advancement is achieved through selfishness and inhumanity. Like the representation of Napoleon in other works by Byron, Arnold's success is shown to be nothing more than the result of personal desire; it fails because of its studied ignorance of public concerns. This critique of the hero in the play and his private ethic is carried out by the character of The Stranger who takes on Arnold's old deformed shape, thereby insisting on the importance of the historical past. For The Stranger, it is not a private ethic but social relations which are significant. Byron furthers this thesis, according to Watkins, through other aspects of the play, such as its setting in Rome, the entrance of Benvenuto Cellini and the role of Christian religion. In his own politically and ideologically motivated reading of the play, Watkins interprets it as a critique which 'rejects the ideological assumptions of Romantic art and society'. Watkins' own article then, which argues against the bourgeois psychologism of traditional criticism, works in conjunction with Byron's drama to illustrate the complex relations between the work of art, historical context and the interpreter / reader's role in the production of meaning which previous articles have theoretically elaborated.

The theoretical debate is picked up again in Pierre Macherey's essay, 'Lenin, Critic of Tolstoy' taken from his book **Pour une theorie de la production litteraire** and translated here by Abd al-Rashid al-Mahmudi. In this essay Macherey studies Lenin's famous series of articles on 'Leon Tolstoy as a mirror of the Russian Revolution' as themselves a 'mirror, or reflection, of criticism'. These articles become the occasion for posing a number of questions on the relationship of literature to history. Indeed Macherey attempts in his book to establish a theoretical basis for the relationship between literature and social and historical relations as well as between literature and ideology. This he does from within the development of a Marxist perspective greatly influenced by the work of Althusser and his systematic re-reading of Marx. Althusser's work is in turn associated with that of Jacques Lacan, Michel Foucault and Claude Levi-Strauss. For Althusser, ideology is integrally built into the political, economic and theoretical structures as a false consciousness of real problems. Ideology is thus established by means of a reproduction of the relations of production. Although Macherey does see literature as being a mirror, or reflection, this does not imply that the text for him is, literally, a mirror. Art, according to Macherey, involves a selection of possibilities and the text is therefore a partial, and distorted, reflection within ideology and exhibits its contradictions.

In this particular essay Macherey points out the incompleteness of Marx's outline of the study of literature, but does not include Engels in his remarks. With regard to Lenin, Macherey indicates that his series of essays on Tolstoy were written in a political and theoretical context, following the failure of the 1905 revolution. It was Lenin's task to investigate and critique the shortcomings of the revolution, its direction and the reasons for its failure. Macherey presents a broad outline of the historical period represented by Tolstoy and developed in his novels which provides a given perspective on Russian history and its conditions. Tolstoy's relationship to the

juncture as bourgeois. Bourgeois ideology, which had, as Burger pointed out in the previous article, potentially revolutionary power, has failed in the ensuing years to keep its promises. Despite its conscious neglect of any alliance with the proletariat, bourgeois ideology claims to be universal. This self-contradiction reveals the ideology as a form of 'false consciousness', indeed of exclusive self-interest on the part of the dominant group. Interpretation then has two interrelated tasks: one, it should expose the dominant ideology in the text; and two, it should go on to demonstrate the self-contradictions in the text, symptoms of its own false consciousness which it tries to suppress. At this point, Butler introduces a discussion of Lukacs' analyses of 19th and 20th century novelists, such as Balzac, Mann, and most especially Tolstoy. For all Tolstoy's historical limitations as a bourgeois / aristocrat novelist, his insights went deep into the contradictions of 19th century Russian life. In Lukacs too, however, Butler finds the oppositional model at work, as the critic, from the point of view and standards of his own historical position and paradigm, challenges the literary text. Deconstruction, in the meantime, has had a significant influence on Marxist criticism, allowing that criticism to be more 'attuned to hiddden contradictions' in the text. Here Pierre Macherey (whose own work is represented here in the article entitled 'Lenin, Critic of Tolstoy') is cited for his pioneering work. Macherey himself establishes the connection between Marxist criticism and psychoanalytic theory in his use of the ideas of manifest content and latent tension. Using methods related to deconstruction, Macherey is discussed for his analysis of the inconsistencies of the colonizing ideology in Jules Verne's **L'île mystérieuse** and the collapse of Verne's text as an organic whole. Butler concludes with Widdowson's reading, representative of Anglo-American criticism, of George Eliot's **Adam Bede.** According to Butler, Marxist interpretations of the literary texts proceed through a 'historical recontextualization' of the text which serves to bring out its otherwise unrecognized meanings, its ideology.

Whereas Butler had been interested in examining ideological interpretations of narrative discourse in the last two centuries, Anthony Easthope in 'Discourse as Ideology', translated by Hasan al-Banna, taken from his book **Poetry as Discourse,** focuses on poetic language. He takes issue with Jakobson's formalist treatment of poetic discourse in insisting on the historical and social dimensions of that discourse. In Marxist terms, this implies that poetry, as an aesthetic form, is also an ideological form which responds to the economic structure at the base. Easthope clarifies this description of poetry by reference to the relationship formulated by Marx and Engels between base and superstructure. Althusser's work on ideology however, further helps, according to Easthope, to explain not only poetry's role as an ideological practice, but also its relative autonomy as a distinctively poetic practice with laws and conventions of its own. For Easthope, the ideological and the aesthetic cannot be separated any more than can form and content. Ideology occurs only in specific discourses and has no separate or general existence. The very means of representation of a given ideology are already 'shaped' for ideology. In Butler's words, 'no discourse or interpretation is innocent'. In the case of poetry, where so much emphasis is placed on the signifier, the presence of ideology is all the more easily interrogated. The materiality of a discourse is historically conditioned, and, of course, poetry is no exception. Even its line organization takes a specific historical form. Easthope goes on to argue that poetry since the Renaissance is 'co-terminous with the capitalist mode of production and the hegemony of the bourgeoisie as a ruling class'. A poem is a product of history, he maintains, in two different ways: first, it is the product of the period in which it is written; furthermore, it is the product of its reader and a socially determined reading. Like Steinmetz, for example, Easthope insists on the necessity of acknowledging the role of the reader's response in the text's production of meaning. Easthope concludes his essay on 'discourse as ideology' with a discussion of Althusser's presentation of 'ideological state apparatuses' in which the French Marxist shows how society produces social beings, beings, that is, who occupy the positions and perform the roles which society has assigned to them. In bourgeois society, the subject is to conceive of itself as a transcendant, free individual. Other forms of discourse than the bourgeois will, however, provide a relative position of autonomy for the individual in which the subject sees itself as also produced.

Mohammad Barrada's translation presents a section from Mikhail Bakhtin's book entitled **Discourse in the Novel.** Here the reader moves from an analysis of poetry and ideology to a discussion of the particular features of narrative and its ideological role. Bakhtin's essay which deals with the 'relations between novelistic language and ideology' is especially important for its detailed analysis of the relations between the novelistic text and ideology as these are exhibited both in the different uses of language and in the novel's speakers. That feature which gives the novel its generic specificity is represented, according to Bakhtin, in the characters who speak and the language that they use. In this regard, speech is no longer just a communication transmitted from the speech of others. It is rather the language of the speaking person in his artistic capacity and makes use of various styles and generic capacities, what Bakhtin calls 'heteroglossia'. For Bakhtin, the speaker in the novel is a social being, or ideologue, and his words are social words, ideologemes, as opposed to an individual dialect. He is thus an ideological product and his words are themselves ideological samples which necessarily explain the action. The object of representation in the novel is discourse it-

in competition with the Church for dominance. The literary debate of aesthetic norms is shown to be an important feature in this rivalry. Literary production, especially the theater, was used as an arena for the absolutist state to assert its authority. The precepts of the **doctrine classique** not only ensured 'affect-control' with regard to the audience, but also guaranteed that 'rationally controllable criteria' would be applied to the work itself. Literature was submitted to moral norms, and in order to engage in competition with the Church was obliged to become dependent on the state. Thus, according to Burger's summary, 'the loss of validity of religious worldviews is not only a process of erosion but also a result of conflicts, in which literature is fighting for its institutional autonomy'.

The 18th century Enlightenment saw the emergence of new genres not under the control of the **doctrine classique:** aphorism, portrait, letter, dialogue, essay and, especially, the novel. With the rise of the manufacture and trade bourgeoisie, works of art were expected now to further the moral education of the individual. The Enlightenment is seen as crucial to the process of modernization in its valorization of rational discussion and critique, rather than the authority of belief systems, to determine behavioral norms. Literature, as an arena in which such discussion takes place, thus becomes a central institution in the society.

A conflict, however, develops between poetry and reason as imagination, spontaneity and the concept of the genius in Romanticism begin to threaten the rules of the **doctrine classique.** Genius is opposed to rationality and hard labor and thus also to a certain concept of modernization. Historical development, rather than representing progress, is seen, by Rousseau for example, as regression. Rousseau's use of nature to critique civilization opens up, as Burger points out, the possibility of barbarism and the emphasis on the exceptional individual rather than on universality as had been the case in the Enlightenment.

The aesthetics of genius produced, especially in German literature where there was no **doctrine classique,** and aesthetics of autonomy which set the artist against society. Nonetheless both theories, the aesthetics of autonomy and the **doctrine classique,** and Burger insists on this, tend to separate the work of art from reality. They are, he says, 'functional equivalents'. The literary institution comes to serve bourgeois society as an arena in which its own contradictions can be resolved. Together with the concept of genius, the concepts of contemplation or immersion in the work of art and of the work of art as an organic totality ensure for the literary institution a place in bourgeois society as the functional equivalent of the institution of religion. As they could in religion, the privileged classes can now take refuge in art. Burger concludes his analysis, however, by pointing to the continued tension between institution and individual work. This tension is one which will be examined in subsequent essays, such as that by Daniel Watkins on Byron's **The Deformed Transformed.**

First, however, in a series of chapters from his book **Deconstruction, Interpretation and Ideology,** translated by Nihad Seliha, Christopher Butler examines the effects of ideology in a set of literary texts from the 19th and 20th centuries and their ideological interpretations. In 'Ideology and Opposition', Butler begins by asserting that there is not one single mode of interpretation which can be applied to all texts. In this, he agrees with Abercrombie, Hill and Turner. He claims further that 'no interpretation is ideologically innocent'. The task Butler sets himself then is to expose the role of ideology in interpretation. In that same way that ideologies serve particular institutions in a given society, such as church or political parties, literature as an institution cannot be seen as independent or autonomous. In taking Camus's **La peste** and the interpretive debate which it generated as an example, Butler brings out a mimetic bias on the part of readers which assumes a certain world/text relationship. In this case, he says, 'the text is judged, like the facts of history which it simulates, from an ideological or moral point of view'. Such a reading produces an oppositional model where one ideology conflicts with another. Such conflicts are often resolved within the academy, either by suspending temporarily intellectual belief in order to assimilate emotionally the text (the liberal approach) or by seeking assent to some universal principle which would transcend these political differences (the deflecting argument). Recently, both deconstruction and Marxist criticism have shown such strategies to be themselves part of the dominant ideology.

In the next chapter 'Hidden Ideology', Butler begins by pointing out that we become most aware of ideology in periods of historical transition when ideology is foregrounded, or when there is some historical distance. A critique of ideology is more difficult in contemporary circumstances where there is no such distance. Butler uses the example of Barthes' **Mythologies** to show how an interpreter 'reads' the ideology of popular media such as advertising or television news programming. Citing a further example of a British TV documentary on Northern Ireland, the author demonstrates the way in which the viewer is led to accept certain general assumptions which the system itself wants believed. Again it is the oppositional model which is at work here, according to which an alternative way of viewing the same material is implicitly proposed by the interpreter. This critique through exposure of the dominant ideology is Marxist in character in that the interests of a particular, usually socially repressed, group are advocated.

In the subsequent and final chapter, Butler turns to the question of the contested relationship between 'Marxism and the Dominant Ideology'. This dominant ideology is necessarily seen in the present historical con-

the role of the economy requires further clarification as well. Similarly obscure for Abercrombie, Hill and Turner is the problem of power which is given such prominence of place in the title to Therborn's book.

Therborn's particular definition of ideology as constituting the human subject almost brings him to the position that human subjectivity itself determines ideology. This is especially problematic in the era of late capitalism where 'collective agents', such as corporations, so often prevail. Furthermore ideology does not have to 'constitute' persons, it can also 'de-constitute' them, as the authors remind the readet, giving the examples of children, married women, slaves and aliens in certain societies. Therborn's theory of ideology clearly shows the influence of Althusser in his insistence on the importance of ideology as a social force and the use he makes of interpellation, but he also suggests a reference to Talcott Parson's functionalism.

In the final section of their essay, 'The Dilemmas of Indeterminacy', Abercrombie, Hill and Turner introduce a discussion of nationalism to reinforce their own conclusion that 'there is no general theory which can specify the functions and content of ideology for different societies'. Nationalism, they point out, as an ideology can be used in the service of bourgeois revolutions and dominant interests as well as in a national popular tradition of struggle. Indeed, the capitalist mode of production, they claim, is quite compatible with any number of ideological structures and such variation only increases with the development of late capitalism. Their appeal is for more 'indeterminate approach' to ideology.

Horst Steinmetz's essay, 'On Neglecting the Social Function of Interpretation in the Study of Literature', translated b Mustafa Riyad, begins with the literary text as part of a field of social activity. Steinmetz is concerned to show that the interpretation of the text is a 'constructive and productive activity, correlating the text to a frame of reference outside the text itself'. Steinmetz begins with the observation that all societies have had their 'interpreters of society', whether shamans, clergymen or philosophers, responsible for the society's historical sense of itself. In contemporary society, however, neither literature, nor-and these still less so-literary critics, exercise any social authority. Literature is but a 'specialism' among other specialisms, despite its preponderance in terms of quantity of production. 'Could it be the case', he asks, 'that literary interpretation itself is responsible for the loss of its social dimension?'

In all the debate over the principles of literary interpretation, one thing has remained constant: that the function of interpretation is to elaborate the meaning of texts, and interpretation is consequently judged in terms of its relation to the text as object; it is 'object-dependent', and assumes a certain objectivity or scientificity in that it is supposed to release or reconstruct the 'message' in the text. And yet, even given all the interpretation of texts until now, these same literary texts still require interpretation. To explain this apparent paradox Steinmetz reminds the reader that all interpretation is thus of necessity incomplete and the interpreter, even those who pretend to the contrary, is in fact central to any interpretation.

Interpretation is productive, Steinmetz claims, in that it confronts text and frame with each other and out of that confrontation there is produced a meaning of the text. Today "reception aesthetics" and semiotics show, for Steinmetz, some possibilities for breaking out of the unipolarity of interpretation, but he criticizes the fact that both these approaches still presuppose a text-inherent meaning of interpretation. Literature, Steinmetz insists, is dynamic and continually changes its meaning "according to the conditions under which it is received and interpreted." Much of the disagreement amongst interpreters derives as a result from a disagreement over the appropriateness of the frames of reference employed, which means in turn that a certain consensus amongst interpreters is necessary for an interpretation to be accepted, for the interpreter to "join the conversation." Interpretation is thus in fact a "social process" and the interpreter plays the role of a "speaker or mediator." For an interpreter to submit to an imaginary authority of the text, is, according to Steinmetz, for him or her to relinquish the social responsibility of the interpreter in the world within which he or she works and interprets.

In his analysis, "Literary Institution and Modernization," translated by Mohammad Anani, Peter Burger turns to the theories of modernity as they are presented in the German sociological tradition. Following his preliminary theoretical exposition of the rationality and irrationality of art within that tradition, Burger proposes a literary historical critique of the sources in the European Classical and Enlightenment periods for the present situation of literature. Burger thus expands the more strictly theoretical analyses of the preceding articles to include a study of their historical antecedents. He begins by pointing to the tendency, since Kant, and available in writers like Max Weber and Jurgen Habermas, to isolate art as an autonomous sphere of development. The problem for these writers then becomes to reconcile 'the autonomous development with the utilization of its potentials in everyday social life'. For Weber, it is the idea of rationalization that most fully charactetizes capitalist societies. In this question of the irrational and the rational, art and religion rival each other. Burger goes on to study, not so much individual works, but rather the changes in literature as an institution which has a special role to play within society as a whole. Literary debates can serve in this view not only to establish the norms of the institution but to set up counter-institutions as well.

In the Classical period, with which Burger begins his historical analysis, literature as an institution found itself

Whereas Althusser and his followers look to that period of Marx's thought where he broke with idealism, in 1857, and to the beginning of scientific thinking which reached its peak with the publication of **Das Kapital,** the Frankfort School tradition emphasizes the larger context of Marx's writing and is characterized by the effort to assure the importance of Marx's early texts from his youth. These texts, it is claimed, bring out the combination of the idealist trend with the humanistic position.

In presenting this intellectual disctinction, Eagleton manages also to clarify the specificity of his own situation and to emphasize the essay's allegiances to Althusser's ideas and those of his students such as Macherey. This stands in contradistinction to the position represented by Georg Lukacs and his follower Lucien Goldmann. Eagleton nonethless gives credit to the ideas of Benjamin (and also Brecht), especially to that aspect of their thinking which corresponds to that of Althusser and Macherey on the question of the place of literature within contemporary conditions of production. What follows from this, of course, is the attempt to establish a scientific critique of 'literary production', beginning with literary consumption and the study of the relationship between superstructure and base structure in literature. This in turn leads to an analysis of the relation between literature as production and literature as ideology. These last questions, articulated here by Eagleton, will figure importantly in the next essays.

Louis Althusser's **For Marx,** from which the selection 'Contradiction and Overdetermination' translated by Ferial Ghazoul is taken, presents a new and controversial reading of Marx's thought, its influence and the many ideological questions which it has generated. In his reading of Marx, Althusser makes use of concepts taken from Structuralism and Linguistics as well as other ideas related to Psychology and Economics. This system of reading is designated by Althusser himself as a 'lecture symptomale' in that it treats the text as refusing to disclose what is contained within it, thus leaving it to the reader to discover and diagnose in the way that a physician would.

Althusser's reading further makes use of the scientific laws which form the basis of materialism as disclosed by Marxist discourse. According to Althusser, Marx succeeded in establishing concepts and principles which allowed for the study of the human sciences on a non-ideological scientific basis. Marx was thus able to dispose of Hegel's idealism and to develop a theory based on the unity of the whole and the diversity of existence. Althusser distinguishes between knowledge and ideology in that knowledge begins with ideology but takes a sharp turn following this beginning. Ideology, on the other hand, represents an arrangement the major aim of which is to condition the human being to his or her world and to adapt the individual to the circumstances of his or her existence. Ideology has both practical and theoretical consequences whereas knowledge remains largely theoretical. Thus too ideology is an unconscious reflection of the relation between the human being and his or her world. Knowledge, by contrast, is built on consciousness.

Central to Althusser's project is the role of the superstructure which includes the cultural, literary, political, ideological and aesthetic relations of production. This in turn has led to a new direction in criticism among certain Althusserian critics such as Pierre Macherey and his revolutionary work on the structure and social function of literature. The section of Althusser's book which is translated here is concerned with the connection between contradiction and overdetermination within the dominant structure, the structure, that is, which connects the superstructure with the base.

In their essay 'Determinacy and Indeterminacy in the Theory of Ideology', translated by Nabil Zain al-Din, Abercrombie, Hill and Turner formulate their discussion of general issues raised by contemporary debates over the theory of ideology in an extended critique of G. Therborn's 1980 book **The Ideology of Power and the Power of Ideology.** For the authors of the essay, contemporary Marxist theories of ideology face two critical problems: the first of these is the apparent contradiction between materialism and the autonomy of ideology; the second difficulty derives from the need to reconcile the notion of ideology as critique with a general theory of ideology. According to Abercrombie, Hill and Turner, Therborn's treatment of the theory of ideology seeks in fact to bring together Marxism and sociology. This is seen, for example, in his definition of ideology as 'social phenomena... of a discursive nature' which have the dual function of constituting the human subject and qualifying that subject to take a certain place within the society. Such a definition, the authors point out, is analogus to the 'traditional sociological analysis of social roles'. A further difficulty found in Therborn's presentation is the idea of alter-ideologies, or in other words, that the imposition of ideology produces resistance. What Therborn fails to demonstrate is just how this resistance is produced and what sustains it.

In discussing Therborn's relation to Marxism and contemporary Marxist theories of ideology, Abercrombie, Hill and Turner point out that, for Therborn, only class ideologies are determined by economic materialism. Although class remains critical to his analysis of ideology, Therborn nonetheless insists on the significance of other elements, such as gender, race or nation. For the authors, the mere use of class as a category does not qualify the writer as a Marxist, and they point as evidence to the case of Karl Mannheim, who, although he speaks of social classes, sees these classes as political entities. For a Marxist, social classes are constituted by their positions within economic relations. Not only is the question of class problematic in Therborn's analysis, but

THIS ISSUE

ABSTRACT

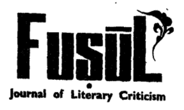
With this issue, **Fusul** is presenting the first of two collections of essays and articles on the topic "Literature and Ideology". Presented here are translations of texts written by prominent critics and theoreticians from France, Germany, England and the Untied States which are representative of the current debates in literary criticism and ideology in those countries. **Fusul's** next issue will continue this discussion with articles written in Arabic which contribute in significant ways to the contemporary debate over the relationship between literature and ideology.

The essay 'Uber Literatur und Ideologie' by Joseph Peter Stern and translated by Baher al-Juhari, which opens this issue of **Fusul,** poses in general terms the question with which all the writers in this volume will be concerned in more or less specific ways, and whether they are from England, France, Germany or the United States. According to Stern, we now live in an age when it is no longer possible to presume that only some literary works are political, or that there might be such a thing as 'private relations' between people. For Stern, we live in an age of 'politicization and ideologization', and this applies both to literature and to the interpretation of literature. In dealing with literary works of earlier periods then, in particular the classical texts, the question of the 'relevance' of contemporary interpretation is raised. The question can also be rephrased, however, and one can ask as to why earlier writers, such as Goethe in his plays, did not seek a political conclusion to their dramas rather than a personal one. In considering further examples from the history of German literature, Stern insists on the importance of Nietzsche's influence on literature and ideology, especially in the first half of the twentieth century.

The question of the influence of ideology is particularly important to the German critic, as Stern himself maintains, pointing to the rise of Nazism in this century and underlining the relationship between power and ideology. The critic goes on to ask, where, given the power of ideology, are the possibilities for opposition and protest to be found? They are there, Stern insists. We know this, he says, from political, literary and intellectual history. Stern goes on to develop the analogy between the structure of language and the structure of ideology. The connection, however, is more than one of analogy since both are forms of life (**Lebensformen**). For Stern, neither the hypothesis of the absolute separation of literature from society, nor that of total determinism, is acceptable. It is this debate, that between these two hypotheses and their relation to literary history, which is taken up again in the following articles.

Terry Eagleton, in his study 'Marxism and Literary Criticism', translated by Gaber Asfur, presents an instructive and illuminating introduction to the ideological foundations and contemporary trends in Marxist literary criticism. Eagleton examines the importance of the members of the Frankfort School in Germany, especially Walter Benjamin and Theodor Adorno, but further insists on the formative Marxist tendency begun by Louis Althusser in France and continued in the writings of Pierre Macherey. The critic here, in discussing these two orientations, is attempting to bring out the important intellectual differences which exist between Althusser's scientific Marxism on the one hand and the more humanistic, Hegelian and idealist tradition on the other.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

LITERATURE AND IDEOLOGY

PART I

○ Vol. V ○ No. III
○ April - May - June 1985



الأدب والأيديولوجيا

الجزء الثاني

○ المجلد الخامس ○ العدد الرابع ○ يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٥

٤

١٥٠ قرشا



مجلة النقد الأدبي

الأدب والأيديولوجيا

الجزء الثاني

٤
تصدر كل ثلاثة أشهر
○ المجلد الخامس ○ العدد الرابع ○ يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٥



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربى ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن : ٦٠٠ر١ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٧٠٠ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ، ٢٤ دولاراً للهيئات ، مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب والأيديولوجيا

الجزء الثاني

○ الواقع الأدبى :

أمَّا قَبْل

يستطيع المتأمل فى ضروب النشاط العقلى والوجدانى لدى الإنسان ، وما يتبعها من نشاط عملى ومادى ، أن يستخلص ثلاثة محاور أساسية استقطبت هذا النشاط الإنسانى المتميز على مدى التاريخ البشرى : الأول منها يصل الإنسان بالطبيعة ، والثانى يصله بنفسه ، والثالث يصله بالمجتمع . ولم يبرز هذا النشاط فى حياة البشرية ويصبح ضرورة ملحة إلا حين تكوّن لدى الإنسان وعى ــ على نحو ما ــ بأن هناك شيئا يجب البحث عنه والوصول إليه . وهذا الشىء هو ما عرف فيما بعد ، ومازال يعرف حتى اليوم ، باسم «الحقيقة» . ولن تكون هناك أدنى خطورة فى أن ينتهى التأمل فى تاريخ البشرية إلى خلاصة مؤداها أن كل ما أنجزته البشرية على مدى تاريخها الطويل ــ معنويا وماديا ــ إنما يستخفى وراءه ذلك البحث الذى لا يكف ولن يكف عن الحقيقة . ومنذ اللحظة التى برز فيها الوعى بأن هناك شيئا حقيقيا يجب الوصول إليه ، استتبع ذلك بالضرورة الوعى بأن هناك أشياء غير حقيقية ، أو أشياء كاذبة ، أو أشياء زائفة . وعند ذاك أصبح التمييز بين «الحقيقى» و «الزائف» هو المهمة الأولى التى تستفرغ النشاط العقلى والوجدانى لدى الإنسان .

لكن التمييز بين ما هو حقيقى وما هو زائف يحتاج إلى معايير تقاس إليها الأشياء ، أو إلى إطار مرجعى يمكن رد الأشياء إليه ، أو الاحتكام إليه فيما هو حقيقى وما هو زائف . لابد من مصدر يوثق به ، أو قاعدة يطمأن إليها ؛ فلا يمكن أن تكون الأشياء معيارا لذاتها ، ولا يكفى أن تتمايز بأضدادها حتى تتكشف حقيقتها ؛ فليس تمايز الحياة والموت كافيا لكشف حقيقة الحياة أو الموت . وكذلك الحال فى كل الأضداد . ومن ثم اهتدت البشرية فى مرحلة من حياتها إلى الطبيعة ، حيث الظواهر فيها تتمتع بالاستقرار والانتظام ، وحيث الحركة فيها دقيقة ومطردة ، وحيث تتجلى خاصية الاستمرارية على نحو لا يتحقق فى غيرها . إنها بهذه الصفات الجوهرية جميعا ، فضلا عن مثولها للعيان ، تعد أوثق مصدر تلتمس فيه الحقائق ، بل تعد الحقيقة نفسها . إنها الإطار العام الذى يضم الكائنات جميعا ، ومن جملتها الإنسان . لكن الإنسان ــ من بين هذه الكائنات جميعا ــ هو القادر على أن ينسلخ منها لكى ينظر إليها أو ينظر فيها ؛ ومن ثم نشأت العلاقة بينه وبينها . وقد تمخضت هذه العلاقة ــ ومازالت تتمخض كل يوم ــ عن كثير من الكشوف التى تعلن عن مزيد من الحقائق . غير أن الإنسان لم يقنع بأن يبحث فى الطبيعة ، حين أدرك أن وراء هذا الكون الماثل لابد أن تكون هناك قوى مهولة غير مرئية . وهنا انشطرت تلك العلاقة شطرين : شطرا يتصل بالطبيعة ، وشطرا يتصل بما وراءها . ومن ثم أصبحت الأديان وأصبحت الميتافيزيقا ــ إلى جانب الطبيعة المادية ــ مصادر للحقائق . لكن جاءت مرحلة تنبه فيها الإنسان إلى أن الأشياء جميعا لا معنى لها خارج ذاته المدركة ، وأنه هو محور هذا الكون ، ومعيار كل شىء ، فانكفأ على نفسه ، يبحث عن الحقائق التى تنطوى عليها . ثم جاء زمن أدرك فيه الإنسان أن الفرد لا يمكن أن يكون المعيار الذى تردّ إليه كل الأشياء ، وأن القوى الفاعلة فى الحياة وفى الفرد نفسه هى قوى الجماعة . وكان لابد عند ذاك أن تلتمس الحقائق لا فى الكون الخارجى ، ولا فى عالم النفس الباطنى ، أو عالم الذات المتفردة ، بل فى ذلك الكيان الذى هو موضوع خارجى وذات فى الوقت نفسه ، والذى نسميه المجتمع .

هكذا كان مسار البحث عن الحقيقة : من الطبيعة إلى الذات الفردية ، ومن الذات الفردية إلى الذات الجماعية . وفى هذه المستويات الثلاثة أفرزت البشرية ما لا يحصى من نظريات ، كل منها «يدعى» أنه رصد الحقيقة أو جانبا منها . ولكن ما أكثر ما انطوى هذا الرصد كذلك على التزييف . وحين أقول «التزييف» إنما أقصد تصحيح النظرة التى أشرت إليها فى مستهل هذه الكلمة ، والتى تقسم الأشياء إلى «حقيقى» و «زائف» ؛ فهذه الثنائية الضدية غير دقيقة ، إذ ليس فى الوجود أصلا إلا ما هو حقيقى ، لكن الإنسان فى علاقته بالطبيعة ، وفى علاقته بنفسه ، وفى علاقته بالمجتمع ، هو الذى «زيف» كثيرا من الأشياء ، واعيا حينًا ، وغير واع فى معظم الأحيان .

رئيس التحرير

هذا العدد

يقدم هذا الجزء الثانى قدرا من الإسهام الفكرى العربى فى قضية الأدب والأيديولوجيا ، بعد أن عرض الجزء الأول لأهم إنجازات الفكر الغربى فى هذا المضمار . ولابد لمن يتأمل العلاقة الوشيجة بين الجانبين أن يدرك قيامها على المعية لا التبعية ؛ فالمفكر العربى الذى يتقن الحديث بلغة العصر ، ويطرح الأسئلة التى تؤرق رفاقه فى الثقافة الإنسانية ، لا يجد حرجا فى توازى موقفه منهم ولا فى اتساقه فى كثير من النواحى مع جملة المعطيات الحديثة لديهم ، بل يؤكد ذاته ، ويدرج عطاءه فى هذا النسق العام ، مشتبكا مع القضايا الحيوية لعصره ، إيجابا وسلبا ، بكفاءة وفعالية .

● وقد تصدرت الندوة هذا العدد ــ على غير ما جرى العرف به من قبل ــ إيثاراً لتعدد الأصوات ، وتعبيرا عن طبيعة الإشكالية الخاصة بمحورنا ، وحرصا على استثارة الطابع الجدلى الخصب ، المتمثل فى وجهات النظر المتباينة ، بوصفه مدخلاً مشروعاً للمشاركات التالية .

● ويجيب المفكر زكى نجيب محمود ، فى شهادته التى يدلى بها لهذا العدد ، عن جملة أسئلة تدور حول الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية ؛ فيشير إلى نشأة مصطلح الأيديولوجيا فى الغرب ، وتطور استخدامه ، ودخوله إلى لغتنا ، ويقترح مرادفا عربيا للمصطلح هو كلمة المذهبية ، أو كلمة الملة ، التى استخدمها الفارابى للدلالة على التفاف فئة معينة من الناس حول مجموعة من الأفكار والمعتقدات ، يناصرونها ويلتزمون بها ؛ وهو المعنى المقصود بمصطلح الأيديولوجيا ، كما استخدم الشهرستانى الكلمة نفسها فى صيغة الجمع فى كتابه «الملل والنحل» .
ويناقش المفكر المصرى موقع الأيديولوجيا على خريطة الفكر الفلسفى المعاصر ، ويرى أن الفكر العربى قد أخذ يبلور لنفسه ، منذ منتصف القرن الماضى إلى منتصف هذا القرن أيديولوجيا متميزة القسمات ، لا تعتمد على فرض المخطط الثقافى عنوة ، بل تقيم تصورا شاملا للأهداف التى تستحق أن ننشدها ، وتسعى إلى الجمع بين ما هو حيوى فى تراثنا لنصون به هويتنا التاريخية ، وما هو جوهرى فى ثقافة الغرب ، حتى نكتسب بالجمع بين الصيغتين صلاحية الوجود . ويؤكد المفكر المصرى أن التوازى ظل سائدا بين هاتين الصيغتين إلى عهد قريب ، حتى أخذت أيديولوجيا الرفض التى ترمى إلى استرجاع الماضى ليكون حاضرا تمثل الصوت الأعلى . وهو يرجع هذه الظاهرة إلى ظروف تاريخية تتعلق بثقل عبء العصر وعجز الأمة العربية عن دفع ما قد ناءت بسطوته . بيد أن المفكر المصرى لا يلبث أن يكشف عن يقينه الجازم بأن الخطين المتوازيين لن يلغى أحدهما الآخر ، بل إن الغلبة ستكون لأصحاب الصيغة الجديدة التى تجمع بين الماضى والحاضر .
ويناقش زكى نجيب محمود عدة قضايا مهمة تتعلق بالدور الثقافى للأيديولوجيا ، بوصفها محصلة مستخلصة مما سبقها ، وموجهة لما يأتى بعدها . ويؤكد الكاتب التلازم الوثيق بين الأدب المبدع من جهة ، والأيديولوجيا العامة والخاصة للأديب من جهة ثانية . ويرى أن جيل الرواد فى الأدب العربى الحديث قد استغرقتهم فكرة الحرية خلال العشرينيات وما تلاها ، على نحو أخذت به تلك الفكرة تبث إشعاعها فى نتاجهم الأدبى كله . ولم تلبث هذه الفكرة نفسها أن تلونت بالمنظور الاجتماعى بعد منتصف القرن حتى الآن .

● ويطرح مجدى وهبه تساؤله الأساسى «أية أيديولوجيا ؟» دون أن يخفى حيرته . وهو كذلك يتعرض لتعريف كلمة أيديولوجيا ، بوصفها من الكلمات التجريدية ، التى كثيرا ما يحتدم حول تفسيراتها الخلاف . وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الاختلاف المذهبى ــ الذى يستلزم ضرورة إعادة تعريف المعانى المجردة ــ له دوره فى إثراء الفكر الإنسانى ، فإن الباحث يدعو إلى تفادى صك الشعارات المثيرة التى تحاصر حرية الفكر ، وتلزمه بفهم واحد لا يتعداه . ويتابع الباحث التطور الدلالى لكلمة الأيديولوجيا ، فنراه يعود بها إلى الفيلسوف الفرنسى «أنطوان دى تراسى» (١٧٥٤ - ١٨٣٦) بوصفه أول من تعرض لبحث كلمة أيديولوجيا ، حيث وضع كتابا يقع فى أربعة مجلدات (١٨٠١) أسماه «عناصر أو أوليات الأيديولوجيا» ، وإن كانت كلمة أيديولوجيا قد ظهرت قبل ذلك (١٧٩٦) فى محاضرة ألقاها الفيلسوف نفسه تتضمن نظريته عن الفكر الإنسانى بوصفه عملية ناتجة عن تحرك إحساسات الإنسان على صورة إدراك وذاكرة وقدرة على الحكم والإرادة .

ومع أن «دى تراسى» كان يبغى من وراء بحث كلمة أيديولوجيا أن يصل إلى ما تصوره «علما للأفكار» يتبنى دراسة الأفكار ومعانيها وقوانينها ، غير أن ذلك قد ووجه من قبل نابليون وأصحاب الفكر المحافظ والداعين إلى الفكر المطلق بهجوم عنيف ، بدعوى أن هؤلاء الأيديولوجيين يقيمون نظريات سياسية واجتماعية ، لا على أساس الواقع وحقيقة الطبيعة البشرية ، ولكن على أساس نظرة تجريدية وهمية ، تفترض قدرة العقل البشرى على الاستقلال بإرادته ، وتنظيم حياته الاجتماعية والسياسية .

وما لبث معنى كلمة أيديولوجيا أن اتخذ شكلا جديدا على يدى كارل ماركس وإنجلز ؛ فقد عرفا الأيديولوجيا فى كتابهما «الأيديولوجيا الألمانية» بأنها نظام للأفكار الباطلة التى لا تتصل بحقيقة ثابتة ، فضلا عن كونها محاولة لتبرير السيطرة الطبقية على بقية المجتمع . ولكن كارل ماركس يعود فينفرد بتعريف للأيديولوجيا حين يصفها بأنها وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية ، لطبقة أو جماعة محددة ، سواء كانت حاكمة أو غير حاكمة . ويأتى «لينين» فيضيف بعدا آخر لمعنى الأيديولوجيا وهو يناقش فى كتابه «المادية والنقد التجريبى» فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقة معينة ؛ فقد وصف لينين الماركسية ومجموعة المثل والأفكار التى تستند إليها الطبقة البروليتارية ، بالأيديولوجيا العلمية . ويتتبع الباحث تأثير هذا المفهوم على المفكر المجرى لوكاتش ، والإيطالى جرامشى ، كما لا يخفى الحيرة المتجددة التى تنتاب المفكرين الماركسيين عندما يميزون بين ما يسمى بالعلم اليقين والأيديولوجيا بوصفها منهجا فكريا منبثقا من علاقات اقتصادية معينة فى مجتمع ما ، قد ترتبط بمصالح طبقة أو جماعة ، أو قد تعود إلى ما أسماه المفكر الفرنسى لويس ألتوسير «تمثيلا لتلك العلاقات الخيالية التى تربط الأفراد بظروفهم الحقيقية فى الحياة» . ويشير الباحث إلى وجهة النظر التى تعارض المفهوم الماركسى للأيديولوجيا ، فنراه يحدثنا عن كارل ما نهايم ــ أحد أقطاب علم الاجتماع فى ألمانيا ــ واعتراضه على النظرية الماركسية للأيديولوجيا ؛ إذ إنها لا تميز بين الأيديولوجيا الخاصة بالفرد ، والأيديولوجيا الشاملة الخاصة بزمن ما أو جماعة ما . ومع ذلك فإن ما نهايم يذهب إلى أن كلا النوعين رهن بالظروف الاجتماعية للفرد والجماعة .

ويعود الباحث فى نهاية مقاله إلى الحيرة التى بدأ منها ، وهى حيرة وليدة لكثرة التعريفات والتفسيرات المطروحة لكلمة أيديولوجيا . ثم نراه يتساءل ــ أمام سيل الأيديولوجيات الذى يموج به الفكر فى القرن العشرين ــ هل فى الإمكان أن يقوم العالم النامى ــ وهو يخوض معارك حركات التحرير ــ باستيراد أنماط أيديولوجية ؟ ألا تعد الانتفاضات القومية التحررية أيديولوجيات فى حد ذاتها ؟ وبعد أن يتناول هذين التساؤلين بالتوضيح ، يعود للتساؤل من جديد فيقول : أنحن الآن مخيرون بين الأيديولوجيات أم تابعون لأصالة معينة ؟ وأية أيديولوجيا ومتى ولماذا ؟

● وإذا كان كل من الباحثين السابقين قد اقترب من مشكلة الأيديولوجيا بمنظور فلسفى وتاريخى عام ، فإن عز الدين إسماعيل يقاربها من الجانب اللغوى المحدد ، فى بحثه عن أيديولوجيا اللغة ؛ إذ يكشف عن تعقد الظاهرة اللغوية وتشابكها باعتبارها أخطر ظاهرة فى حياة البشرية ، ومن ثم يتعرض لمجموعة من القضايا الأساسية المرتبطة بالتصورات والقوانين الكلية التى تحكم هذه الظاهرة ، فيما يمكن تسميته بأيديولوجيا اللغة . وتتعلق أولى هذه القضايا باللغة ذاتها بوصفها نشاطا فعالا يقع فى قلب الحياة ، وليست مجرد مرآة تنقل الحياة أو تعكسها . ولا يقتصر هذا الوجود اللغوى على العالم المعاين الحاضر فحسب ، بل يمتد إلى العالم المحتمل كذلك .

والقضية الثانية التى تتناولها الدراسة تتعلق بالممارسة العملية للخطاب اللغوى حين يكون تحقيقا لذلك النشاط الفعال ، بدءا من الخطاب الأسطورى فى شكله الاستعارى أو المجازى القديم ، وانتهاء إلى الخطاب اليومى .

وتنتقل الدراسة إلى قضية ثالثة ذات شقين مُتلازمين هما وضعية اللغة بوصفها عملية عقلية من جهة ، ونشاطا اجتماعيا من جهة أخرى ، تتشكل الظاهرة اللغوية من خلالهما ، وتقوم بتشكيل الوعى الإنسانى فى الوقت نفسه . وتعرض الدراسة للنظم الفرعية لهذه الظاهرة وكيفية تكوينها للنظام العام ، وذلك بهدف تحديد معنى أيديولوجيا اللغة وما تتميز به من تشابك وتعقد ، مبعثهما انبساطها أفقيا على مساحة المجتمع البشرى ، ورأسيا على مدى التاريخ الإنسانى .

وإذا كانت هذه الدراسة تهدف إلى تحليل الظاهرة اللغوية بوصفها أيديولوجيا فى ذاتها ، فإن هناك مبحثا آخر مكملا لهذا الجانب هو لغة الأيديولوجيا ، وهو مبحث لا ينفصل عن المبحث الأول ، وتشير إليه الدراسة بوصفه مشروعا لدراسة مكملة .

وينتهى الباحث إلى الالتفات نحو جانب مهم من أقوال طائفة لا تنتمى إلى زمرة المشتغلين بالعلوم الإنسانية ، حتى وإن لم يستندوا إلى تحليل علمى أو منطقى . وتتمثل هذه الطائفة فى المشتغلين بالكلمة إبداعا بوصفهم أقدر الناس على الحديث عن أداتهم الإبداعية وهى اللغة ، وعن موقفهم منها ، على أساس أنهم أقرب الممارسين لها وأشدهم معاناة لها والتحاما بها ، وتخص الدراسة كاتبا عربيا معاصرا تتخذه نموذجا لموقف الأديب المبدع من اللغة وهو يحيى حقى . فتقدم تحليلا كاملا لمفهوم الكتابة كما يتجلى لديه .

● وتبرز دراسة كمال أبو ديب « الادب والأيديولوجيا » أهمية المقولة الرئيسية فى أعمال ميشيل فوكو من حيث كشفها لعلاقات القوة ، والارتباط بين القوة والمعرفة ، ولآلية السلطة وسيطرتها على نسيج الحياة الاجتماعية ، وللتكوين الفكرى والنفس للفرد . وإذا كانت الأيديولوجيا ترتبط بعلاقات القوة ، واقتران القوة بالمعرفة وإنتاج السلطة ، فإنها ترتبط بشكل وثيق بسلطة طاغية أخرى هى سلطة الإنشاء .

ويرى الباحث أن أعمال فوكو قد استطاعت أن تبلور الطبيعة السياسية للحياة البشرية بصورة لا يعادلها من حيث الأهمية سوى كشف كارل ماركس للطبيعة الاقتصادية للوجود البشرى ، ويرى أن العلاقة بين الكشفين علاقة جدلية . كما يرصد الباحث بالإضافة إلى ذلك علاقة الأدب بالأيديولوجيا فى التوجهات الماركسية والوجودية والبنيوية وما بعد البنيوية ، وفى نظرية التفكيك ونظرية التأويل ، مركزا على لغوية الحياة الإنسانية ، على أساس أن طبيعتها الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية لا تتحقق إلا باللغة وفى اللغة ؛ إذ إن كل كتابة إنما هى فعل لغوى ، والفعل اللغوى ـ فى أبعاده كلها ـ فعل اجتماعى ، ولذلك فهو فعل أيديولوجى . وتأسيسا على ذلك ليس بوسعنا أن ندرك علاقة الأدب بالأيديولوجيا إلا من منطلق الفهم الدقيق لعلاقة اللغة بالأيديولوجيا ؛ فاللغة إنشاء ، وكتلة من النصوص المشكلة للجسد الأول للأيديولوجيا .

ويناقش الباحث أهم الأعمال التى تناولت العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا من خلال المنظور الذى حدده فى بداية البحث ، مستخلصا عددا من الأسئلة ، ومقترحا عدة مسارات ممكنة لتطوير نظرية فى النقد الأدبى ، تقوم على أساس أن الإنتاج الأدبى لا يعد تجسيدا لفكر الطبقة الحاكمة كما تؤكد المقولة الرئيسية للماركسية ، بل إن الأدب الرافض ، أو الفكر المعارض يشكل ، مكونا لا يمكن إغفاله ، يتميز بعلاقاته الصدامية مع فكر الطبقة الحاكمة . وتنشأ عبر المواجهة بين هذين المنحيين آليات تعديل أو تحوير ، أو نقض واستبدال ، أو تطوير للفكر السائد . ويؤكد الباحث أن المكون الأيديولوجى للنص لا يظهر فيما يعلنه الكاتب أو يعبر عنه من منطلقات عقائدية ، بل يتجلى فى خفايا التكوين النصى ونظام العلاقات بين جزئياته ، أو فيما يضمره النص . ويعد انتقال العملية النقدية من رصد المكون الأيديولوجى غلى مستوى الإفصاح إلى مستوى الإضمار من أهم التطورات الجذرية فى الدراسات النقدية العالمية . ومن ثم يطرح الباحث جملة مؤشرات مبدئية لقراءة أيديولوجية للعمل الأدبى ، ويناقش بالإضافة إلى ذلك بعض المفاهيم الأساسية فى النقد الحديث مثل مفهوم الوحدة والقيمة . ويختم بحثه بتحديد وظيفة النقد فى علاقته الصراعية مع النص السلطوى وكشف تناقضاته من ناحية ، والنص المقموع وتفجير إمكاناته من ناحية أخرى ، مبرزا أهمية الأدب فى التغيير على المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية ، ومعترفا فى الوقت ذاته بصعوبة الإجابة عن التساؤلات المثارة حول طبيعة هذا الدور ، وكيفية نشأته ، ومدى تغيره فى المجتمعات المختلفة .

● وينتقل بنا محمد على الكردى من التنظير اللغوى والأدبى ، إلى بحث علاقة النقد الجديد ـ على وجه التحديد ـ بالأيديولوجيا ؛ إذ يرجع الباحث ظهور النقد الجديد فى فرنسا إلى الجدل الذى احتدم بين ريمون بيكار ورولان بارت ، حول الدراسة التى قام بها الأخير عن جان راسين . وقد تركز الخلاف بين بارت وخصومه فيما ذهب إليه من تفرقة بين النقد الأيديولوجى ـ بوصفه النقد الذى يواكب العصر ، ويفيد من تقدم العلوم الإنسانية فى جميع فروع المعرفة ـ والنقد الجامعى أو الوضعى ، الذى ينحصر اهتمامه فى تحقيق النص الأدبى ، وإثبات المصادر والوقائع الأدبية ، على طريقة « لانسون » .

ويشير الباحث إلى ما أسهم به لوسيان جولدمان فى ميدان النقد الأيديولوجى ، من خلال منهجه الاجتماعى ، الذى حاول به إدراك المعنى الشمولى للعمل الأدبى ، ذلك المعنى الذى يوفر للعمل الأدبى أو الفنى ـ فى توازيه مع رؤية الوجود لدى الكاتب ـ شكله العام ، ويضفى عليه توازنه واتساقه . ولقد طبق جولدمان منهجه ذلك فى دراساته : « الإله الخفى » و« فلسفة كانط » و« سوسيولوجيا الرواية » .

ويبدو أن الاتصال الصريح المباشر بين أيديولوجيا الناقد وموضوع بحثه ، كما تمثل فى منهج جولدمان ، كان وراء الاهتمام الذى أبداه بعض تلاميذه فى تحليل العمل الأدبى نفسه إلى عناصره الدالة ، وإعادة تجميع هذه العناصر على شكل نسق دلالى معبر ، قبل الإغراق فى تحليل الرؤية الأيديولوجية الحاملة للعمل الأدبى . وربما كانت محاولة جوليا كرستيفا فى مجال ما يسمى « السميوطيقا التحليلية » أو الدلائلية ، من أعمق المحاولات فى هذا الصدد ، التى تنطلق كذلك من منظور الأيديولوجيا الماركسية ، وإن كانت تتم فى إطار قراءة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ، ينصهر فيها التحليل النفس الفرويدى ، والتحليل الاجتماعى الماركسى ، مع البناء اللغوى . ولقد تمثل منهجها ذاك فى دراستها عن « أنطوان أرتو » . ومن ناحية أخرى فإن المناهج « الفينومينولوجية » أو الظاهراتية قد عدت من عوامل التجديد والابتكار فى مجال النقد الجديد ، فضلا عن اعتمادها على خلفية فكرية وأيديولوجية واضحة . ولا يفوت الباحث أن يشير إلى غلبة النزعة الفلسفية على هذه المناهج عند تفسيرها للعمل الفنى ، والاهتمام بإبراز عملية الخلق الفنى واتصالها بحرية الفنان وذاتيته ، على حساب التحليل الكافى للنصوص الأدبية ، وتحديد خصائصها الدلالية والتعبيرية . ففى حين يهتم سارتر بتحديد « المشروع » الخيالى الذى يحقق به الكاتب ذاتيته من خلال العمل الفنى ، نرى جاستون باشلار يهتم بإبراز دوره بوصفة قارئا ذواقة ، يقدم إلينا انطباعاته وأحلامه أمام النصوص الشعرية التى ينبثق له الوجود من خلالها فى صورة فريدة ، تعتمد أساسا على الدهشة والانبهار .

ويبدو أن إسهام المدارس النقدية الأيديولوجية لم يكن الإسهام الوحيد فى مدرسة النقد الجديد ، فالباحث ينتقل بنا إلى مدرسة « الخصوصية الأدبية » التى ولدت على يدى رولان بارت ، عندما قام بدمج منهج اللغويات البنيوية ، بمفاهيمه التحليلية الماركسية ، مما أدى إلى طرح موضوع الكتابة ، والنظر إليها بوصفها الإشكالية المحورية التى تتحدد فى ضوئها ماهية الأدب . ثم يعرض الباحث بعد ذلك لدراسات تودوروف فى البويطيقا ، والمشروع الفريد فى « الجراما تولوجيا » الذى أخذ يدعو إليه جاك دريدا ليجاوز الظاهراتية والبنيوية . وفى النهاية يرى الباحث أن عناصر الظاهرة الأيديولوجية تتعدى طبيعة الخطاب النقدى والأدبى معا .

● ويدمج مسلك ميمون الأدب والنقد بعرضهما على إشكالية ما يسميه « الأدلوجة » ، فيدرس فى بحثه العلاقة الوثيقة بين الأدب والأيديولوجيا ، ويرى أننا لا نكاد نتصور أدبا ينفصم بذاته عن هذه الأدلوجة ؛ إذ إنها محور الارتكاز فى كل تعبير أدبى ، حتى على مستوى الأنواع الأدبية المستحدثة ، وتفسيراتها النقدية ، كالأدب الملحق ، وما تحت الأدب . . واللا أدب . . . ، وينتهى الكاتب ـ بعد مناقشة عدة تعريفات للأدلوجة ـ إلى أن معناها الحديث يتحدد بالأيديولوجيا العلمية ، وهناك ما يعرف بالأيديولوجيا الوظيفية التى تتعمق فى بحث قضية التخلف والتقدم ، فضلا عن المفهوم العام للأيديولوجيا بوصفها علم المعرفة أو علم الأفكار ، وتهتم بخصوصيات الأساطير والتصورات العامة . ويؤكد الباحث أن تزاوج الأدب ، بما هو إبداع ، والأدلوجة ، نظير تزاوج الروح والجسد ، وتبدأ العلاقة من الأديب المبدع نفسه ، بوصفه كائنا اجتماعيا له مبادئه وقيمه ومثله وأخلاقه ، بل له تكوينه ووعيه . ومن هذه العوامل المؤثرة تنطلق عملية الإبداع ؛ الأمر الذى يجعل هذا التزاوج قدرا لا مفر منه ، فى حكم العفوية الإبداعية وشرعيتها دون فرض أو إلزام . ويشكل الوعى بهذه العلاقة بؤرة الاهتمام ، بشرط ألا يكون وعيا زائفا من قبيل النفاق والتدليس ، وتزكية الأوضاع المهترئة ، بل الوعى الذى ينشد تغيير الهياكل ، واستئصال شأفة المظالم ، وتقليص الفوارق الطبقية ، وفتح المجال لتكافؤ الفرص ، ومن ثم فإنه يفرز أدلوجة ثورية ، إذا التحمت بعناصر الإبداع

الأخرى ، فإنها تحقق نصرا عظيما فى دنيا الإبداع الفنى . ويناقش الكاتب أفكار الذين يتصورون خلو الأدب من الأدلوجة ، مشيرا إلى مقال الأدب والنقد للناقد الألمانى فرانس هوفمان ، كما يناقش إجابات عدد من المبدعين الذين شاركوا فى استجواب خاص لمجلة « فصول » ليؤكد أنه لا يمكن فصل الأدب عن منطوقه الأدلوجى .

أما فى مجال النقد فالباحث يرى أن التعامل الأدلوجى مع الأدب أساء إليه من مختلف الوجوه ، وأضرّ به أيما ضرر ، تماما كما أضرت الأدلوجة المعبر عنها بطريقة غير فنية ولا عفوية بالإبداع والفن . ويناقش الكاتب فى هذا الصدد الأدلوجة الماركسية مشيرا إلى ما فيها من دجماطية تحيل الأدب والفن إلى آلة معطلة لا روح فيها . ويرى الباحث أنه كى نقف فى وجه دعاة تغريب الفن والإبداع ، بتعسفهم وإقحامهم على النصوص ما ليس منها ، لابد من أدلوجة تقدم تصورا عاما للكون والإنسان فى أقصى أبعادهما الممكنة ، تتميز بالعمق والمرونة والسماحة .

● وإذا كان صاحب مقولة الأدلوجة قد انتهى كما رأينا إلى رفض الماركسية فى النقد ، فإن رمضان الصباغ يحلل فى بحثه عن « الماركسية والالتزام » مجموعة من المفاهيم الجمالية التى تربط بين الفن والمجتمع ، وتؤسس العلاقة بينهما على نظرية الانعكاس ، دون تفرقة بين فن وآخر . ومع أن هنرى لوفافر يقول بأن الفن ليس أيديولوجيا ؛ فإن له محتوى أيديولوجيا سياسيا يتفاوت حظه من الوضوح والوعى من حالة إلى أخرى . على أن الفن ـ لدى الماركسيين ـ وسيلة للسيطرة على الواقع ، ومن ثم فهو وسيلة للتغيير ، والفنان مطالب بالوقوف فى صف التقدم ، ومساندة الطبقة الصاعدة ؛ إذ إنه ليس معلقا فى فراغ المجتمع الطبقى ، بل ينتمى بالضرورة لطبقة اجتماعية محددة ، تلزمه بمواقف تتسق مع أيديولوجيتها . أما مفهوم الالتزام وحدوده ـ بعد ذلك ـ فلم يكن واحدا عند الماركسيين كافة ، بل اختلف من كاتب إلى آخر ، وتأثر بعلاقة كل واحد منهم بالسلطة أو الحزب ، فالالتزام يصل فى الغالب إلى نوع من الإلزام الذى يفرضه الحزب أو مؤسساته على الفنان ، أو يصل فى أحيان أخرى إلى التعبير عن التحرر الإنسانى فى معناه العام ـ كما يرى تروتسكى ـ أو الوقوف فى منتصف الطريق ، كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون ، الذين انتقدوا برفق الزدانوفية والستالينية ، لكنهم ما يزالون يصرون على الالتزام الحزبى .

والالتزام فى الماركسية لا يفرق بين الفنون والأجناس الأدبية المختلفة ، فالماركسيون بالرغم من اعترافهم بأن الشعر نمط خاص من الإبداع ، يربطه طومسون بالحلم والسحر والخيال والتأمل والتسامى ، فإنهم لا يعفونه من الالتزام ؛ لأن الشاعر ـ كغيره من الفنانين ـ كائن اجتماعى ، يملك القدرة على الفعل ، ومن ثم فهو ليس محايدا ، ولابد أن ينحاز إلى إحدى الطبقات المتصارعة . والالتزام الاشتراكى اعتناق لطموحات الطبقة العاملة الصاعدة فى المجتمع البرجوازى . ويشير الباحث إلى أن الخلاف بين الماركسيين لم يقف عند هذه الحدود ، بل انسحب أيضاً على نقدهم للاتجاهات التى لا تقوم على أساس الواقعية الاشتراكية ؛ إذ نجد بينهم من يقبل الواقعية النقدية والرومانسية الثورية ، بل نعثر بينهم على من يستوعب مكتسبات الفن المعاصر كافة ، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل اتجاهات الحداثة ، مما ينبغى معه أن نحذر فى التعامل مع المفاهيم الجمالية الماركسية من الموقف الدوجماطى الذى يؤكد وجود علم جمال ماركسى موحد يشمل جميع تلك الاتجاهات .

● ثم نأتى إلى مجموعة الدراسات ذات الصبغة التطبيقية فنتتبع فيها تدرجا موازيا لما رأيناه فى المجموعة النظرية السالفة . فنبدأ بمقال عزت قرنى « رحلتان » الذى يدور حول رحلتين تاريخيتين ، حدثتا فى القرن الماضى ، فى أوائل عصر النهضة ، متخذا من قراءة الكتابين ، اللذين وصفا الرحلتين وسيلة للكشف عن المحتوى الأيديولوجى الكامن فى الكتابين . والأيديولوجيا فى منظور الباحث هى قصد الكاتب وما يقوله صراحة ، وما لا يقوله ؛ أى ما يقوله ضمنا ، مما قد يصبح فى حالات معينة أكثر دلالة من الصريح المعلن .

والرحلة نقلة ، ورحيل فى المكان والزمان معا ؛ والمكان هو مكان الآخر أو الثقافة الأخرى . والمجتمع والثقافة كائنات زمانية بالضرورة ، ولذلك فإن فهم الحاضر يعنى فهم الماضى ومعرفته ، استشرافا للمستقبل . وليست الرحلة معرفة بالجزء ، وإنما هى معرفة به فى إطار الكل ، ومن ثم فالرحلة الجيدة معرفة بالمكان الجديد ، وبالمكان الذى جاء منه المرتحل ، الذى يحمل دائماً على كتفيه مكانه الأصلى ثقافياً وأيديولوجياً ، كما أن التغرب عن الوطن إعادة اكتشاف له فى كلياته ، بعد أن كان يغمر المرتحل بجزئياته . فالرحلة ارتحال دائم بين الحاضر والماضى ، والهنا والهناك ؛ ولذلك فهى لقاء ثقافى بين اثنين أو مجتمعين وثقافتين .

ومن هذا المنطلق يبدأ الكاتب قراءة رحلة رفاعة من كتاب « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » ، ورحلة عبد الله فكرى وولده أمين فكرى فى كتابهما « إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا » مقارنا بين الوضع الوظيفى لكليهما ، ومن ثم الوضع الطبقى الذى ينتمى إليه المؤلفون الثلاثة ، كاشفا عن تبدى الأيديولوجيا فى الكتابين ، وعلاقتها بالأوضاع السياسية والاجتماعية .

● وقريب من هذا التناول الفكرى لنتاج أدبى معين ما تقدمه نهاد صليحة فى بحثها عن « المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية » ، إذ يدور حول علاقة الأيديولوجيا بالدراما . فتعرض الباحثة فى البداية لأسباب سيطرة النظرية الدرامية الأرسطية على المسرح الغربى حتى القرن العشرين ، وترى أن السبب الجوهرى هو تشابه الأيديولوجيا التى بطنت النظرية الأرسطية للدراما مع خلاصة الأيديولوجيات التى تلتها حتى بداية قرننا الحاضر . ثم تشرح الباحثة بعد ذلك التغيير الجذرى فى النظرية الفلسفية الذى أتت به التيارات المحدثة ، سواء تلك التى ركزت على اللغة مثل التحليلية اللغوية والوضعية المنطقية ، أو التى ركزت على الفعل مثل الوجودية والماركسية . ثم يتعرض البحث للنظريات الأدبية التى تمخضت عن تلك الفلسفات ، وللاتجاهات الإبداعية فى الدراما المواكبة لها . وتخلص المقالة إلى نتيجة أساسية ، هى أن تقلص سيطرة أرسطو على المسرح الأوربى يرتبط ارتباطا وثيقا بتقلص سيطرة فلسفته على الفكر الغربى .

● ومن المسرح بوصفه جنسا أدبيا ، ينقلنا محمد الباردى إلى « الخطاب الروائى بين الواقع والأيديولوجيا » فيختار لبحثه الرواية ، لأنها فى تقديره تعد من الأجناس الأدبية المستحدثة فى الأدب العربى ، ومن ثم فإنها قد ارتبطت شكليا بإنجازات الرواية الغربية ، ومع ذلك فهى تبدو أقدر الأجناس الأدبية على تمثل الواقع الاجتماعى ، وعلى تعميق إشكالية علاقتها به . والكاتب يعتمد نظرية المدرسة الألمانية فى « التقبل » منهجا فى معالجة موضوعه . والمنطلق ــ فى هذه النظرية ــ أن القارىء ، سواء كان ناقداً أو قارئاً عادياً أو أديباً جديداً ، يتوقع من العمل الأدبى إجابة عن سؤال يريد ، بشكل أو بآخر ، أن يعثر عليه . وأن صورة المتقبل والتقبل للأثر الروائى نجدها مرسومة ــ فى أغلب الحالات ــ فى الأثر نفسه . لهذا ، فإن المتقبل يقوم بدور أساسى فى توجيه الخطاب الروائى ، يمكن من خلال تحليله أن ننطلق إلى مقاربة اجتماعية للخطاب الروائى .

وإذا كانت القراءة النقدية تعنى التأويل ، أو « ملء المجال الأبيض » فى العمل الروائى ، فإن أغلب الآراء الصادرة عن هذا التأويل عبر قائمة فى النص بقدر تمثلها فى ذهن القارىء ، فالتأويل لا يستطيع دائماً أن يتجرد من خلفيته الأيديولوجية . والناقد العربى يصر على المفهوم الوظائفى للرواية ، لكن هذه الوظيفة نفسها تختلف من ناقد إلى آخر على حسب الانتماءات العقائدية ، والتصورات السياسية للحياة والمجتمع ، وبذلك تؤثر تأثيراً مهما على عملية التفسير والتأويل . فتعامل المتقبل الناقد إذن هو تعامل أيـديولـوجى وسياسى فى غـالب الأحيان .

ولا يكاد يختلف القارىء العادى عن القارىء الناقد فى هذا ؛ فمن خلال استجواب أعده الكاتب ، وجد أن القارىء العربى يريد أن يوظف الرواية فى خدمة قضايا الإنسان العربى المعاصر ، بمعنى أنه ينتظر أن تجيب الرواية عن تساؤلاته الشخصية حول المرجع ــ الواقع ، وتقويمه فى الحالة الراهنة ، والرغبة فى مجاوزته عن طريق التصورات الفكرية أو الأيديولوجية . وإذا كان كل كاتب يكتب وفى ذهنه ــ عن وعى أو عن غير وعى ــ صورة قارىء ينتظر منه إجابة عن سؤال فإنه لا يمكن الفصل ــ على مستوى السؤال والجـواب ــ بين المـرجع والأيديولوجيا .

أما على مستوى علاقة الإبداع بالمرجع فإن كثيراً من كتابنا يتوهمون أنهم يعكسون الواقع بالمطابقة الآلية بين المعيش والمتخيل ، غير أن الفاصل الزمنى ، مهما قصر ، يجعلهم يتحدثون عن المرجع ــ الواقع بصورة جديدة مرتبطة أساسا بتفاعلهم الحيوى والأيديولـوجى مع اللحظة الراهنة ، فالعلاقة إذن علاقة تجاوز أيديولوجى . وقد لاحظ الكاتب أن إشكالية الروائى العربى المعاصر ، مهما اختلفت منطلقاته ، هى إشكالية الحرية . وهذا ما يجعل الخطاب الروائى ، حتى الآن ، ليس خطابا طبقيا ، ويظل المستوى الأيديولوجى فيه مجرد طموح فردى لا غير . ثم يطرح الباحث قضية التواصل بين البنى الاجتماعية فى الواقع العربى والأشكال الروائية من منظور العلاقة بينها وبين الرواية الغربية عبر تطورها التاريخى ومذاهبها الفنية المختلفة ، ثم يقف أمام افتراضين : أحدهما عد الشكل الفنى تطبيقا ، جيدا أو رديئا ، لأشكال سائدة فى مراحل تاريخية متفاوتة ، وأن الجنس الأدبى الجديد غير مهيأ حاليا لإفراز أشكاله الفنية ، وثانيهما يقوم على أساس أن تجربة قرابة قرن من الزمان لابد أن تكون إفرازاً للمرجع ، وأن النقد الاجتماعى عندنا غير قادر حالياً على تحليل هذه الصلة الرثيقة .

● ويمضى عمار بلحسن فى مقاله « ما قبل بعد الكتابة » فى تحليل علاقة الأدب الروائى بالأيديولوجيا ، فيذكرنا بأن هذه العلاقة إنما هى من تقاليد النظرية الماركسية ، وهو بذلك ينبهنا إلى المجرى العلمى الذى فجرت فيه هذه الإشكالية ، وإلى طبيعة المفاهيم التى استخدمت لبحث تلك العلاقات وتفهمها . ويرى الباحث أن الدراسات السوسيولوجية تجد نفسها فى منطقة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمثالية ، وحقل صراع معرفى وأيديولوجى . فانطلاقا من التحليل الماركسى للأدب ، ووصولا إلى الدراسات التجريبية واللغوية والبنيوية ، يجد الباحث نفسه فى هذا الميدان فوق صحراء من الرمال المتحركة ، فى مواجهة تيارات نظرية ومنهجية متضاربة ، بل متناقضة . ومن هنا كانت صعوبة التحليل وأخطاره على المستوى النظرى والمنهجى ، وما يغرى به من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية الانعكاس الآلية ذات النزعة الاقتصادية ، أو نظرية استقلال الأدب عن المجتمع والأيديولوجيا عند أصحاب النزعة الإرادية .

ويخلص الكاتب من تحليله للمناهج المثالية والمادية إلى القول بأن الكتابة الأدبية تقوم فى مجمل أشكالها بتنظيم الأيديولوجيا ووضعها فى شكل جديد هو النص الأدبى ؛ هذا النص الذى يعد ــ على حد تعبيره ــ أيديولوجيا أدبية ، تمشى على رجليها وتتجول فى الأسواق وتقيم مختلف العلاقات الاجتماعية من حب وصراع وغيرهما . ومن ثم فإن كشف عـلاقة الأدب بـالأيديـولوجيـا يقتضى تحليلها وفق ثـلاث أطروحات : فالنص الأدبى كتابة تنظم الأيديولوجيا وتمنحها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة متميزة ، كما أنه يقوم بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذى يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها ، وأخيراً فإن العمل الأدبى يتضمن عناصر معرفة خاصة بالواقع ، تختلف عن المعرفة العلمية . وعلى هذا الأساس يرى الباحث أنه يمكن دراسة الأيديولوجيا التى ينتجها شكل خاص من الأدب هو الرواية ، وهذا ما يقوم به الكاتب فى الجزء الختامى لمقاله مستعينا بأفكار لينين وجرامشى ولوكاتش وجولدمان على وجه العموم .

● ويختار عصام بهى روايتين عربيتين هما « قنديل أم هاشم » و « موسم الهجرة إلى الشمال » ليحلل من خلالهما ما يطلق عليه « ايديولوجيا المصالحة » . ويحدد الكاتب مفهومه للأيديولوجيا على أنها نظام من الأفكار التصـورية ، يكمن خلف السلوك الاجتمـاعى أو الثقافى ، ليوجهه ، ويحدد مساره وطبيعته ، وهدفه فى الحاضر والمستقبل معاً . وأن الكاتب يبث أيديولوجيته فى ثنايا العمل الأدبى على مستوياته كلها . ويرى الباحث أن قضية « التقدم » ، أو « المأزق الحضارى » الذى وقع الشرق فيه كان مدار الاهتمام الفكرى والأدبى فى هذه المنطقة منذ

ما يزيد على قرن ونصف قرن من الزمان ، وكانت الرحلة إلى الغرب ، والاحتكاك المباشر بنمطه الحضارى أحد مجالات طرح هذه القضية الحيوية ، مما استقطب فى ثلاثة مواقف تتراوح بين التسليم الكامل والرفض المطلق ومحاولة الاستيعاب والحوار بحس نقدى ينطلق من العقيدة الإسلامية أو على أساس أيديولوجى آخر .

ويرى الكاتب أن روايتى « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى (١٩٥٤) ، و« موسم الهجرة إلى الشمال » للكاتب السودانى الطيب صالح «١٩٦٦» تمثلان مستويات الصراع الذى يخوضه من يسافر إلى أوربا . فثمة صراع يدور على مستوى « الصدمة الحضارية » فى أول لقاء بالنمط الغربى ، وهو صراع ليس مع « الآخر » ــ أوربا ــ فحسب ، بل يكون أيضا صراعا للذات مع نفسها بوصفها ممثلة لنمط حضارى مخالف ، وتكون النتيجة دائماً محاولة للتوافق مع « الآخر » ، عن طريق إحلال وإبدال وإزاحة مستمرة . غير أن صراعاً ينشأ حينئذ مع هذه المحاولة للتوافق ، ويكون ــ مرة أخرى ــ للذات مع نفسها ، لما يحمل تاريخ علاقة الآخر بالذات الحضارية من مواجهات ضارية ، لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل ، فتقع الذات ــ المنتمية حضاريا إلى النمط المتخلف المظلوم ، التى تغيرت بفعل النمط الحضارى المتقدم ــ فى مأزق مصيرى تسأل نفسها معه : كيف تقبل الولاء حضاريا لمن يسعى إلى تدمير الجماعة الحضارية التى تنتمى بجذورها إليها ؟ لتكون الإجابة نوعا من « المصالحة » مع واقع هذا النمط الحضارى الجديد ، أو حتى نوعا من « الحلم » أو « الأمل » فى أن يتغير أحدهما ، ليلتقيا بدلا من المواجهة .

أما المستوى الثانى من الصراع فيكون مواجهة تقع بين « الذات » التى تنتمى حضاريا إلى « الآخر » والجماعة التى تنتمى إليها ، عند العودة ، بعد رحلة التغيير والاحتكاك المباشر بها . حينئذ تواجه الذات نفسها وقد صارت من جديد إلى الغربة الحضارية فى إطار جماعتها الأصلية ، وقد أصبحت لا تنتمى إليها حضاريا ؛ كما تواجه جماعتها فى محاولة تغييرها . والحل ــ مرة أخرى ــ يظل نوعا من « المصالحة » مع قيم الجماعة أو بعضها ، تعللا بالانتماء ، وضمانا لاستمرار محاولات التغيير . هذه المواقف تجسدها الشخصيات الأساسية فى « قنديل أم هاشم » و« موسم الهجرة إلى الشمال » ، ففى حين ضاع مصطفى سعيد نهائيا فى الحضارة الغربية التى انتهت به إلى تدمير الآخرين ثم تدمير ذاته ، فإن بطل « قنديل أم هاشم » وراوى موسم الهجرة . . يصالحان ، يصالح الأول مجتمعه بما فيه من عقائد فاسدة ، وما فيه من كسل وتراخ ، ويصالح الثانى الحضارة الأوربية ومجتمعه التقليدى معا . وإذا كان المثقف العربى ــ ممثلا فيهما ــ يصالح مجتمعه أملا فى أن يقبله ، ويقبل التغيير على يديه ، ويصالح « الآخر » أملا فى أن يكف يده عنه ، أو يتيح له الفرصة ، للتقدم والتطور ، فإنه واهم فى ذلك كما يقول الكاتب ؛ لأنه يضحى فى سبيل هذه المصالحة بالصدق الذى يؤكد أن التغيير لا يتم بمجرد الأمنيات ، بل بالمواجهة الحاسمة والنهائية لقضية التطور ومتقضيات التقدم .

● وتنتقل بنا أمينة رشيد إلى فضاء نقدى اخر فى دراستها عن « رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان » فتركز بحثها فى رواية « الأرض » على أساس أنها نوع روائى ، وتلاحظ الكاتبة أنه بالرغم من كثرة الروايات التى تدور حول الأرض ، فإن تاريخ هذا النوع الروائى قريب نسبيا ، ويبرز الفلاح فى كثير من هذه الروايات فى صورة الرجل القاسى النفعى الماكر . وفيها ترى الكاتبة فإننا نستطيع أن نطلق على الروايات التى تدور حول الأرض نوعاً روائياً ، على أساس أن هذا المفهوم ينطلق من وجود رقعة أرضية ، سواء كانت فى الحقيقة أو فى الخيال ، ومن ثم يتحرك الحدث الروائى عبر أيديولوجيا للأرض . وتتولى الكاتبة عرض مقولاتها من منظور خطاب نقدى محدد ، يرفض التحليل الشكلى ، ويتبنى نمطا من الممارسة النقدية يسعى إلى الكشف عن الأيديولوجيا ، بوصفها علاقة أساسية عضوية ، وليست مجرد جملة معطيات خارجية . وبعد أن تنتهى الباحثة من تحديد أسس خطابها النقدى تعمد إلى تحليل ثلاث من روايات الأرض هى :

١ - الأرض لإميل زولا .
٢ - عناقيد الغضب لجون شتاينبك .
٣ - الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى .

فتدرسها من خلال عناصر ثلاثة أيضا هى المكان الدال ، والزمان والتاريخ ، والأيديولوجيا والقيمة ، فتقوم بصهر متميز لمقولات ماشيرى ومتران ، وباختين وكلود بريفوست ، فى محاولة لخلق جهاز إجرائى قادر على تحليل النص القصصى ، وجدير بإبراز الأيديولوجيا فى تجليها عبر العناصر البنائية ، مع ربط ذلك كله بالقيمة الأدبية .

● وتختتم رضوى عاشور محور هذا العدد بدراسة نقدية أيديولوجية لقصة ذات طابع فا سفى لتغلق الدائرة ، فتقدم قراءة جديدة لنص قديم هو قصة حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى ، وهى القصة التى ظفرت بقدر وافر من البحوث التحليلية على مستويات مختلفة ، منها ما يتعلق بمضمونها الفكرى ، أو صلتها بالنماذج الروائية العالمية السابقة عليها واللاحقة لها تأثيراً وتأثراً . وترى الباحثة أن هذه الدراسات لا يزال ينقصها المنهج الذى يرجع الصورة الفنية إلى جذرها الأيديولوجى . وتشير إلى أن هذه القصة تغرى بالدراسة ، لا لأنها إرهاص مبكر فذ بالشكل الروائى فحسب ، ولكن لما تتيحه أيضا من اختبار بعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ؛ إذ إنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب ، وتتميز بارتباطها بعدد من النصوص الشبيهة ، منها ما تعيد هى كتابته ، ومنها ما يعيد كتابتها .

وابن طفيل يطلع قارئه على مشروعه وسبيله إلى إنجاز هذا المشروع ؛ حين يكشف فى القسم الأول أنه يبث القارىء ما أمكنه من أسرار الحكمة المشرقية ؛ أى كيفية وصول الإنسان بمفرده ، دون إرشاد دينى ، إلى معرفة الله ، من خلال ذلك النوع من التصوف الإسلامى المتأثر بالأفلاطونية الجديدة . ومن ثم فإن رحلة حى بن يقظان التى تبدو فى الظاهر كأنما هى مسيرة للعقل الإنسانى ، تصور قدراته على إدراك

الوجود عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص ، ثم تمر بمرحلة الدخول فى عالم المجتمع والناس ، نجدها تنتهى بنفى العقل والحواس والعالم المادى والاجتماعى ، وتتطور فى اتجاه محاولة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية ، والفرد والجماعة ، حتى تكتمل بالانحياز التام للصوفية ، والنفى القاطع للعلم التجريبى ، والتنكر للإدراك العقلى ، والتسامى على الطبيعة ورفضها ، نزوعا إلى العزلة عن الجماعة وحياتها .

وفى هذا تكمن الدلالة الأيديولوجية للصورة الأساسية فى النص ، وهى صورة الإنسان المتوحد المنعزل فى جزيرة ، ويتضح لنا ـــ كما تقول الدراسة ـــ أن عزلة حى فى هذه الجزيرة ليست أمراً عشوائياً ، بل هى اختيار تمليه ضرورة أيديولوجية . وبذلك لا يكون حى تجسيدا للإنسان ومسيرته المعرفية ، ولا صورة رمزية للإنسان الكائن الاجتماعى الذى ينتج أفكاره ومعارفه فى خضم إنتاجه لحياته المادية وتاريخه اليومى ، بل هو رمز للفيلسوف المتوحد ، ومسيرة التطور العقلى لهذا الفيلسوف الفرد الذى يبدأ بالعلم التجريبى وينتهى إلى التصوف .

وتخلص الكاتبة إلى أن ابن طفيل حين ينقل رسالته من خلال صورة فنية تغذى مفاهيمه الأيديولوجية ، دون أن ينقل أفكاره مباشرة جاهزة للقارىء ، فإنه يأخذ قارئه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التى أنتجت تلك الأفكار ؛ الأمر الذى ينقل قصة حى بن يقظان من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب ، ويمضى بها شوطا طويلا قاصدا حدود الرواية الفنية ، بيد أنها لا تصل إليها ، لأن هذه القصة ، وإن كانت تصور التطور الإنسانى لشخصية حية ، فإنها تظل شخصية خارج التاريخ ، على حين تعنى الرواية دائماً بعلاقات اجتماعية فى سياق تاريخى محدد ، تتفاعل فيه قوى اجتماعية تتشابك وتتصادم دون أن تعتمد على مجرد صورة فنية ذهنية مفارقة لملابسات الحياة الزاخرة .

وعندئذ ينتهى مطاف هذا العدد بين النظر النقدى والتحليل التطبيقى لإحدى القضايا الكبرى فى الفكر العالمى والعربى المعاصر .

التحرير

ندوة العدد

الأدب والأيديولوجيا

اشترك فيها :

سعد الدين إبراهيم

عبد المحسن طه بدر

عبد المنعم تليمه

عز الدين إسماعيل

لويس عوض

أعدها :

عبد القادر زيدان

عز الدين إسماعيل :

يسعدنى فى بداية هذه الندوة أن أرحب بحضراتكم ، فضلاً عن خالص شكرى لما أبديتم من اهتمام واستجابة للنشاط العلمى الذى تقدمه مجلة « فصول » لقرائها الأفاضل ، مستفيدة فى ذلك من جهود الأساتذة المختصين فى مجال تخصصاتهم ؛ حيث إن مجلة « فصول » تعلّق أهمية كبرى على ما تقدمه للقارىء بهذه الصفة ، فى تكوين القواعد الأساسية من الفكر النقدى والأدبى ، التى تحرص على أن تكون واضحة فى أذهان المشتغلين فى هذا الحقل .

وموضوع ندوتنا هذه : الأيديولوجيا ، موضوع مطروق منذ زمن ليس بالقليل ، ومطروق فى مجالات عدة ، خارج دائرة الدراسة الأدبية كذلك . ولكن ، ربما كان الواقع يفرض علينا فى كثير من الأحايين ، أن نتناول هذا الموضوع عن قرب أحيانا ، وبخفة أحيانا أخرى ، عندما نتصدى للدراسة الأدبية ، أو دراسة النص الأدبى ، أو دراسة كاتب من الكتاب ، أو حقبة من حقب تاريخ الأدب .

وربما كان وراء الغموض الذى شاب مصطلح « الأيديولوجيا » ، كثرة دورانه واستخداماته المختلفة فى مجال الدراسات الأدبية وخارج مجالها . وبصورة أوضح ، نتيجة لتداخل الفكر الاجتماعى والسياسى فى مجال هذا النوع من الدراسة فى كثير من الأحيان . وقد أدى ذلك كله ، إلى الخروج عن الحدود المحدّدة للتداول والتفاهم والتعامل بين مستخدمى المصطلح ومتلقيه فى كتابات الكثيرين .

وربما كان المعقول فى هذه الندوة ، أن نتعرض لمفهوم « الأيديولوجيا » فى ذاته ، ماذا نقصد به على إطلاقه ، بغض النظر عن الاستخدام الخاص الذى يظهر فى مجالات المعرفة المختلفة ، ومنها المجال المعرفى الأدبى بالضرورة . ولكن ما أخشاه أن يستغرقنا الكلام عن المصطلح ، ومحاولة تحديد مفهوم نظرى للأيديولوجيا ، فلا نجد متسعاً لتناول القضية الأساسية ، وفيها إشكاليات كثيرة ، منها إشكالية العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، التى هى فى الحقيقة عضب الندوة ، أو محورها الأساسى .

ولست أدرى إن كان فى مكنتنا أن نتجاوز الحديث عن مفهوم الأيديولوجيا ومحاولة تحديده نظرياً ، بأن نشرع مباشرة فى تناول القضايا الأقرب إلى قضيتنا المطروحة ، وأعنى بها قضية الأدب والأيديولوجيا . ترى ما رأى حضراتكم ؟

لويس عوض :

أرجو المعذرة ، فلعلى أجد صعوبة فى تجاوز هذه المقدمة ؛ ربما لأنى أنتمى إلى جيل سابق . فعندما كنت فى أوربا ، كانت كلمة أيديولوجيا من الكلمات التى يرفضها أصحاب الفلسفة المادية التاريخية . وكان جون لويس John Lewis فى كتابه "What is Marxism? ما الماركسية؟" كثيراً ما يحذرنا من استخدام كلمة أيديولوجيا لارتباطها بالفكر المثالى . فكلمة أيديولوجيا عند أصحاب المادية التاريخية ، تعنى أسبقية المثال على المادة ، أو الفكر على المادة ، فى حين نجد أنهم يرون الأمور على غير ذلك ؛ فهم يرون أن الفكر وظيفة من وظائف المادة .

ولكن القضية أصبحت أكثر تعقيداً منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، عندما أخذت الوجودية بمفهومها السارترى فى الظهور ، وبدأ « كامى » فى تبنى نظرية الالتزام . ومن ثم خرجت القضية من منطقة المادة والمثال ــ بصرف النظر عن انتماء الكاتب ، سواء كان روحيا أو ماديا ــ إلى نوع من الدعوة الضمنية التى ترى أن على الكاتب واجبا نحو التعبير عن الانسان والمجتمع ، أو التعبير عن فلسفة اجتماعية يؤمن بها وبغاياتها .

ولعلّ أكون مصيباً إن اعتقدت أننا بحاجة إلى وقفة هنا . إلى أى مدى نستطيع أن نتجاهل العلاقة بين تصور الأيديولوجيا بوصفها فكرة ؟ إن الواقع يشير إلى أن كلمة أيديولوجيا كلمة ألمانية ، بمعنى أنها من ابتكار الفكر المثالى الألمانى . وكان أغلب الأوربيين يستخدمون ــ فى ذلك الحين ــ « الفورمة » الألمانية فيقولون « أيديولوجى ideologie » . وكان حزب النازى يحاول الاستفادة من فكرة الأيديولوجيا بوصفها وسيلة لاستعمار البشر ، سواء فى داخل الوطن

أو خارجه . ولقد تمثلت هذه الاستفادة فى إنشائهم وزارة خـاصة ، أطلقوا عليها وزارة « البروباجندا » ، فى صراحة ووضوح ، وأسلموا أمر هذه الوزارة إلى الهرجوبلز ذائع الصيت ، فى حين تسمى مثل هذه الوزارة فى بلاد أخرى بوزارة الإعلام .

ولا جدال فى أن الفكر النازى يمثل واحداً من الامتدادات المرضية للفكر المثالى ؛ بمعنى أن الفكر النازى أو الفكر المثالى ، يفترض أن فى الإمكان صياغة عقول البشر عن طريق وجود فلسفة مسبقه ، ومن ثم تصبح مهمة الكاتب أو المفكر هى التبشير بمجموعة من القيم التى يؤمن بها الحزب الحاكم .

ولقد بدأت كلمة أيديولوجيا تستقر فى مصر ـ على الرغم من نفورنا منها ـ قبل ثورة يوليو ، وفوجئنا بتيارات معينة ـ داخل الثورة ـ تتحدث فى بساطة عن أيديولوجيتها ، وعن الكيفية التى يجب أن يصاغ عليها المجتمع وفق أيديولوجيا معينة . وبالتدريج قبلت هذه الكلمة ، ونظر إليها بوصفها مرادفة لكلمة فلسفة ، وإن كانت فى الحقيقة ليست فلسفة ، وإنما هى فلسفة مثالية ، تصاغ على غرارها عقول البشر .

ولست أدرى إن كان فى الإمكان تجاهل هذا الجانب ، بخاصة أن هـذه المشكلة سوف نلتقى بهـا عندمـا نأخذ فى الكلام عن الأدب والأيديولوجيا ، أو فى تناولنا لمجموعة من الكتـاب الذين يمـارسون العملية الإبداعية ، بعد أن خرجوا من دائرة الالتزام التى عرفت فى الستينيات ، وأخذوا فى إبداع أنواع من الأدب الجيد . ومع جـودة ما يبدعون ، فالصورة تبدو أمامى وكأنى أشاهد حفل « كوكتيل » فى جزيرة روبنسون كروزو ؛ بمعنى أن المشاهد البصير يستطيع بسهولة أن يدرك القطيعة بين ما يبدعون والواقع المصرى المعيش ، فضلاً عما فى ذلك من عودة إلى نظرية الفن للفن .

على أية حال ، فإن ظـاهرة الاغتـراب عن المجتمع بحـاجة إلى تحقيق ، لمـا لهـا من عـلاقـة بتصـورنـا للعـلاقـة التى بـين الأدب والأيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

أرى سيادتك اتجهت إلى نوع من التحديد ، ضمنا ، فى عـرض تاريخى لحقبة مرت ، يشير إلى أن الأنظمة المختلفة توجه الفكر سواء عن طريق وزارة بروبا جندا أو وزارة إعلام ، أو بأى شكل من أشكال التوجيه ـ أقول توجه الفكر إلى تبنى فكر معين ، أو اتجاه بعينه . ولكن التحديد الذى ذهبتم إليه يفسح مجالاً لسؤال له أهميته : ألا تتشكل الأيديولوجيا ـ أيضا ـ على أى صورة تلقائية لدى الفرد أو المجتمع ، حيث أستطيع أن أتحدث عن أيديولوجيا « فلان » الكاتب ، قبل أن توجد وزارة إعلام أو بروباجندا ، أو قبل أن تأخذ الدولة دور الموجه ، أو أى سلطة من السلطات التى تكون لها قوة التوجيه الفكرى ؟ ألا نستطيع أن نتحدث عن أيديولوجيا « فلان » الأديب قبل هذا الزمن الذى ظهرت فيه مؤسسات ، تأخذ على عاتقها دور التوجيه وحشو الأدمغة بأفكار ، أو اتجاه فى تشكيل النمط الفكرى للأغلبية العظمى حتى يتسنى لها توجيهها فى مسار واحد ؟ إذا كانت الإجـابة بـلى ، وأغلب الظن أنها كذلك ، فإن الأيديولوجيا لن تكون هى المتهمة فى هذه الحالة ، أو المرفوضة ، أو التى يتحفظ كثيرون على استخدامها ؛ وإنما تصبح البناء الفكرى الذى ينشأ بالضرورة ، لأن هناك كاتباً أو مفكراً أو أديبا ، أو سياسيا واجتماعيا ، نشأ فى زمن ما ، فى بيئة ما .

وقد يكون فى وسعنا أن نتساءل : ألا يمكن أن نفهم الأيديولوجيا على صورة أكثر دقة ، حتى يكون فى مقدورنا أن نكشف عن الشكوك التى تحول بيننا وبين تقبلها ، أو تدعونا إلى التحفظ فى محاولة فهمها بعيداً عن الرؤ ية التى تشى بقوة السلطة من ورائها ؟ ومن ثم ، يسهل علينا أن نقول إن الأيديولوجيات نفسها تنشأ ـ بالضرورة ـ حيثما كان هناك فكر يعطى ؛ لأن أى كاتب يريد ـ يقيناً ـ أن يحرك عقولاً أخرى تشاركه فيما ينشىء من فكر ، وهو يريد فى الوقت نفسه ـ مهما ادعى غير ذلك ـ أن يكتسب أرضا من الفكر المطروح ، مؤثراً أو متأثراً ، فى المناخ العام الذى يعيش فيه ، بمعزل عن أى سلطة حادة من هذا النوع الذى عرف فى الزمن الأخير .

لويس عوض :

ولكن ، على صورة تقليدية ، كان الاصطلاح المألوف هـو كلمة فلسفـة ، وكان النـاس يتكلمون عن فلسفـة أفـلاطـون أو فلسفـة ديكارت . ولكن الذى حدث . .

عز الدين إسماعيل :

بمعنى أنه يجوز أن نتكلم عن فلسفة المعرى وليس عن أيديولوجيته ؟

لويس عوض :

هذا ما أردته على وجه الدقة ، لما فى فكرة الأيديولوجيات من قهر ، وافتئات مزعوم بأنها تمتلك الحقيقة كلها ، فضلاً عن افتراض يقول إن صاحب الفكر ، سـواء كان مؤثـراً أو متأثـراً ، لا يعبر عن قضـايا المجتمع وهمومه .

ولا جدال فى أننا جميعا على معرفة بما أصاب الفكـر الإنسانى فى القرن التاسع عشر من تمزق كان رمزه الواضح توماس كارلايل . ولقد تمثل هذا التمزق فى السؤال الذى طرح عن الذين يصنعون أحداث التاريخ : الأبطال أو المفكرون ؟ بمعنى هل كانت الثورة الفرنسية من صنع المفكرين ، أو الواقع الاجتماعى الذى كانت تعيشه فرنسا إبان القرن الثامن عشر ؟

سعد الدين إبراهيم :

أرجو أن يسمح لى أن أسهم من خلال وجهة نظر علم الاجتماع فى قضية الأيديولوجيا ، بوصفها نسقاً مترابطاً من المقـولات التى تفسّر الواقع المعيش ، وتنطوى فى الوقت نفسه على صياغة لرؤ ية مستقبلية لما ينبغى أن يكون عليه هذا الواقع .

ولذا فنحن نقول بوصفنا علماء اجتماع ، إن الأيديولوجيا تنطوى على انتقائية لمفردات التاريخ والاجتماع فى تركيب النسق الذى يفسّر هذا الواقع . هذه الانتقائية هى التى تجعل أيديولوجيا « أ » تختلف عن أيديولوجيا « ب » ؛ أيديولوجيا حركة معينة تختلف عن أيديولوجيـا حركة أخرى . . الخ . وبهذا المفهوم الذى سقناه للأيديـولوجيـا ، نستطيع أن نؤكد أن الأيديولوجيات لم تكن غائبة عن مسرح الحياة . ربما كان اللفظ مستحدثاً ، لكن المضمون كان موجوداً دائما . وحتى القرن السابع عشر ، وربما القرن السادس عشر لم تكن هناك حاجة

ملحّة للحديث صراحة حول فكرة الأيديولوجيا ، نظراً لتحكم نظام قيمة معينة في المجتمعات الغربية وهيمنته . ومن ثم كانت الأيديولوجيات بالمعنى الذى أشرت إليه ــ وسيلة أو سلاحاً فى أيدى الطبقات المهيمنة لتكريس سيطرتها على المجتمع .

ولكن ما جدّ فى القرن السادس عشر على استحياء ، وفى القرن السابع عشر فى قوة ، وفى القرن الثامن عشر فى صورة أقوى وأوضح ، هو تحول الأيديولوجيا إلى سلاح فى أيدى الحركات التى رفعت راية الاحتجاج أو التغيير أو الثورة بوصفها نسقاً بديلا .

وكان على هذه الحركات الصاعدة وهى تحاول التغيير أو الثورة أو الاحتجاج ، أن تكون أكثر صراحة وقوة ، فى التعبير عن نسقها البديل . ومن ثم جاء الحديث عن الأيديولوجيا على صورة لا ينقصها الوضوح ، فضلاً عن التنظيم والتفصيل ، حتى يبدو هذا البديل الجديد مكتملاً فى عناصر مكوناته . وأغلب ظنى أننا الآن نستطيع أن نفرق بين الأيديولوجيا والفلسفة ؛ فكل أيديولوجيا تنطوى على فلسفة ، ولكن المصطلح كما نستخدمه الآن ، وكما هو مقصود فى هذه الندوة ، هو الأيديولوجيا أو الفلسفة التى لها صفة الشمول .

والواقع أننا هنا لا نتحدث عن جانب واحد ، بل نتحدث عن جوانب كثيرة لهذه القضية . فالأيديولوجيا من وجهة نظرنا ، نوع من الهندسة الفكرية ، للتعبئة الاجتماعية والسياسية ؛ لأن كل أيديولوجيا تختار متغيراً حاكماً تفسّر به الواقع ، وتتبنى فى الوقت نفسه الصياغة المستقبلية لما ينبغى أن يكون عليه هذا الواقع ، سيان لديها إن كان هذا المتغيّر الحاكم هو الطبقة أو الدين أو العنصر بمعنى الجنس ــ أو القومية . وهذا كله يجعلنا فى الربع الأخير من القرن العشرين ، بوصفنا علماء اجتماع ، نتحدث عن الأيديولوجيا بوصفها رؤية انتقائية ــ على الرغم من افتقار هذا التعريف للدقة فى تصوير الواقع ــ لفئات أو تكوينات اقتصادية واجتماعية معينة ، تحاول أن تطرح بدائلها لخدمة مصالحها من خلال أيديولوجيتها . ولذا لا يجوز لنا أن نتوقع منها أن تكون موضوعية ، أو أن ترقى إلى مستوى العلم . وقد يقضى صاحب الأيديولوجيا حياته وهو يعتقد جازماً أنه يقدم الحقيقة المطلقة ، ولكننا عندما نخضع ما يقدمه للتحليل العلمى ، يتكشف لنا الأمر ، ونجد أنفسنا أمام تعبير عن مصالح فئات معينة فى مواجهة فئات أخرى .

ولقد وفد إلينا هذا المصطلح ــ مصطلح أيديولوجيا ــ وعرفه مجتمعنا العربى بعامة ، والمصرى بخاصة ، عندما بدأت فئات محدثة تدخل الساحة فى مواجهة التركيبات التقليدية القديمة ـ وربما لم تكن التركيبات التقليدية القديمة فى حاجة إلى وزارة خاصة تكرس لها مفاهيمها ؛ لأن أركيولوجيا المعرفة كانت كلها فى خدمتها ، المدرسة والدين والقيم والتقاليد . ولكن الفئات المحدثة ، أو القوة الصاعدة التى أخذت فى الظهور فى مجتمعنا المصرى والعربى منذ بداية القرن التاسع عشر ، كان عليها أن تقدم بدائلها على صورة واضحة وصريحة . ولم يتحقق لها ذلك إلا مع ثورة ١٩٥٢ ، حيث برزت الحاجة إلى تخصيص وزارة ، أو إدارة تتكفل بصياغة هذه الرؤية البديلة وتعميمها .

إن ما أريد أن أنتهى إليه ــ من وجهة النظر الأيديولوجية والسوسيولوجية ــ أن الأيديولوجيا حقيقة موجودة منذ بداية المجتمعات وإن شهدت القرون الثلاثة أو الأربعة الأخيرة إفصاحاً صريحاً عنها مع التبلور النامى للتكوينات الاجتماعية والاقتصادية . ولكن هذا الإفصاح عن الأيديولوجيا يواجه منذ الخمسينيات ، فى أوربا والولايات المتحدة ، بمحاولات متزايدة تبشر بنهاية الأيديولوجيا The end of ideology ؛ فقد ظهرت كتب كثيرة تحمل هذا العنوان وإن ووجهت بردود تقول إن الحديث عن نهاية الأيديولوجيا هو فى حقيقته أيديولوجيا .

وما يحدث عندنا لا يختلف كثيراً عما يحدث فى أوربا وأمريكا ؛ فما نطالع من كتابات الكتاب ، أو نسمع من أحاديث المحدثين يوحى إلينا برفضهم الحديث فى الأيديولوجيا أو الكلام عنها عندما يكونون فى السلطة،بدعوى أن الحديث عنها لا يعدو أن يكون نوعاً من السفسطة ، أو تقعيراً وتعقيداً للأمور . والحقيقة أن هؤلاء لا يريدون أن تظهر أيديولوجيات تحمل فى طياتها نوعاً من المنافسة .

ربما كانت هذه المقدمة محاولة لتفسير مفهوم الأيديولوجيا وتوضيحه ، ومن ثم يكون فى مقدورنا أن نتقدم فى المناقشة خطوة إلى الأمام .

عبد المحسن طه بدر :

لا مندوحة من التعرض لما قيل قبل أن أنتقل إلى الأدب . لقد حدّثنا الدكتور لويس عوض عن تاريخ مصطلح الأيديولوجيا حيث أوضح لنا الطريق الذى سلكه هذا المصطلح . ولكن الذى أود أن أضيفه لما قيل هو أن الفكر المادى عندما رفض مصطلح الأيديولوجيا ، جاء رفضه له بوصفه فكر طبقة ، وكان ذلك الرفض واضحاً فى قولهم جملة الآراء والمعتقدات الشائعة فى مجتمع ما دون اعتداد بالواقع الاقتصادى ؛ فنحن هنا أمام رفض لفكر طبقة مرفوضة هى الطبقة البرجوازية . هذا فى البداية . ولكن الحال قد تحول بعد ذلك فاستخدم هذا المصطلح ضد الفكر المادى نفسه ، فضلا عن العداء الذى ووجه به المفكرون والنقاد والذين يلتزمون هذا الفكر . وهذا كله يوضح لنا أن الأيديولوجيا عرضة للاختلاف طبقاً للفكر السائد فى طبقة معينة ، نتيجة لظروف معينة ، فى مجتمع معين .

ولم يبخل علينا الدكتور سعد الدين إبراهيم ، فحدثنا عن مصطلح الأيديولوجيا بوصفه نسقاً مترابطاً من الأفكار للواقع المعيش وإمكانية تغييره . ولكن هذا المفهوم ــ فى تصورى ــ لا ينطبق إلا على الأديب أو المفكر . ولذا فإنى أريد أن أقول : إن المجتمع نفسه له أيديولوجيته ، وإن لم تكن إرادة التغيير متضمنة فيها بطريقة واضحة .

وأغلب ظنى أننا عندما نصل فى الحوار الدائر الآن إلى تناول العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، سوف نرى أن الأديب ، من الحتم ، أن يكون صاحب أيديولوجيا تتضمن إرادة تغيير الواقع من جهة ، وأن يكون على معرفة دقيقة بالأيديولوجيات المطروحة فى المجتمع من جهة أخرى .

عبد المنعم تليمة :

أرى من الضرورى ــ قبل أن ندخل فى الموضوع الرئيسى للندوة ــ أن نكمل هذه الوقفة التاريخية الذى بدأها أستاذنا الدكتور لويس عوض . لقد قوبلت كلمة الأيديولوجيا بالتحفظ والرفض إبان الثلاثينيات من هذا القرن ، نتيجة شيوع مفهوم أدى إلى تعتيم الرؤية

وتمزيقها . فقد صور المفهوم الأيديولوجيا على أنها من إنتاج طبقة . ولحقت بها صفة الزيف ، بخاصة فى المجتمعات الحديثة التى انتقلت للعلاقات الرأسمالية ؛ لأنها كانت فى هذه الآونة تعبّر عن الطبقة البرجوازية ، فى حين تراها توصف بالصحة ، والبعد عن الزيف ، عندما تجيء معبرة عن الطبقة العاملة .

ولقد صدر عن هذا المفهوم لوكاتش فى كتابه الكبير التاريخ والوعى الطبقى . ولقد تعرض ذلك المفهوم الذى أشرنا إليه من قبل إلى التعديل عندما اكتشف مخطوط لكارل ماركس ، أصّل فيه مفهوماً دقيقاً للأيديولوجيا ، ونشر لأول مرة عام ١٩٢٦ ، بعد تأليف لوكاتش لكتابه الذى سبقت الإشارة إليه . ثم استقر مفهوم ، أزعم أنه المفهوم العلمى الدقيق ، قدر له أن يسود العقود الثلاثة الأخيرة ، ويمثله فى درس الأدب ونقده لوسيان جولدمان ، وذلك عندما يرادف أويناظر بين الأيديولوجيا والرؤية للعالم ، ويحقق فتوحات جليلة فى درس الأدب بناء على المفهوم الصحيح الذى يبعد عن التقسيمات الحادة التى كانت سائدة من قبل فى النظر إلى مفهوم الأيديولوجيا .

ولقد ترتب على ذلك أن نظر إلى الأيديولوجيا بوصفها نسقاً من النظريات والمفاهيم التى تسود مجتمعا ما فى مرحلة من مراحل تطوره . ولكن هذا النسق ليس بالإنتاج الطبقى الخالص ؛ إنه نسق يسود المجتمع فى جملته لصالح طبقة محددة ، هى الطبقة القابضة على السلطة . ولذا كانت مهمة الأيديولوجيا ــ إبان القرون الوسطى ــ تنحصر فى تبرير علاقات هذه الطبقة القابضة ، فى حين نرى مهمتها فى الرأسمالية الحديثة أن تدارى المتناقضات القائمة فى علاقات الرأسمالية . وهنا يكمن الفرق بين المفهوم الذى يذهب إليه لوسيان جولدمان والمفهوم الذى كان مطروحا من قبل .

ولقد ترتب على هذا التطور فى مفهوم الأيديولوجيا أن تمت فتوحات فى مجال الدراسات الأدبية على يد لوسيان جولدمان ، تمثلت فى دراساته عن البطل الروائى ، وسوسيولوجيا الرواية ، والتوليدية .. الخ فضلاً عن انتقالات لها أهميتها فى صياغة الهياكل الاقتصادية والأبنية فى المجتمع الرأسمالى .

وأغلب ظنى ، أن ذلك لا يمكن حدوثه إلا إفرازاً لمفهوم جديد للأيديولوجيا ، هو المفهوم المتبنّى الآن ، والفاعل فى تفسير الأدب .

عز الدين إسماعيل :

لا أشك فى ذلك . ولكن هذه البدايات تفتح أبواباً كثيرة لمزيد من الوضوح ــ فى الاتجاه نفسه ــ عن علاقة الأيديولوجيا بالفرد والمجتمع . وحتى لا يستغرقنا ذلك ــ كما أشرت فى البداية ــ أود أن أتوقف عند عنصر واحد من عناصر العلاقة بين الأيديولوجيا والمجتمع ، لنتساءل عن فعالية الأيديولوجيا فى خلق الوعى أو فى تزييفه .

لقد نظر إلى الأيديولوجيا من زاوية الاتهام مرّة ، ومن زاوية الضرورة التى لا محيد عنها مرة أخرى . ووجه الضرورة يتمثل فى فعاليتها وتأثيرها الإيجابى ــ كما أشار إلى ذلك ضمنا الدكتور سعد الدين إبراهيم ــ بما تبشر به من نسق بديل ، متخطية بذلك حدود التعبير عن النسق القائم . ولا جدال فى أهمية ما يعنيه هذا الدور الذى تقوم به الأيديولوجيا من ريادة وإيجابية ، فى إحداث فعاليات جديدة فى المجتمع ، بحيث تتحرك به من واقع إلى واقع آخر ، يُرى أو يُظن أنه الأفضل . ترى ! من أين تأتى فعالية الأيديولوجيا إذن ؟

لويس عوض :

أو انحطاطها . .

عز الدين إسماعيل :

أو انحطاطها . .

لويس عوض :

بمعنى أنه من الجائز أن تسود المجتمع دعوات تشده إلى الخلف ، ونستطيع أن نصنفها بهذا المعنى بوصفها أيديولوجيات ! أى أنه ليس بالضرورة أن كل فكر يُبشر به ، سواء على مستوى الأفراد أو المجتمع ، هو فكر يجمع عليه مجتمع ما . ولنأخذ على سبيل المثال المدرسة الإنجليزية التى تحرص على إشعارنا بموضوعيتها ؛ فعندما ندرس أجهزة الإعلام فى إنجلترا نجدها فى معترك السياسة : إذا أعطت ساعة للمحافظين ، أعطت مثلها للأحرار ، وتحاول أن توحى إلينا بحيادها بين الفرقاء ، وأن الوصول إلى الحقيقة هو نتيجة هذا الحوار القائم ، ولكن هذه المدرسة البرجماتية تتناسى أن وراء ذلك كله احتكاراً لفلسفة معينة .

أفصل ما أريد أن أقوله : إن المجتمعات لا تصل إلى الأيديولوجيا إلا بفضل كلمة فلسفة ــ فأنا لا أفصل الصورة عن المعنى ــ ولكن قد يحدث أحيانا ألا يرتبط المجتمع بفلسفة معينة . وما يحدث فى المجتمع يحدث فى الميدان الأدبى ؛ ففى بعض المراحل التاريخية نرى الأدب يقوم بدور فعال فى الدعوة لأفكار معينة ، سواء اتفقنا معها أو اختلفنا . وفى مراحل أخرى نجد إحجاماً من الأدباء فلا يرتبطون بفلسفة محدّدة المعالم ، وكلنا يعلم أن إنجلترا حبذت هذا المسلك فى القرن التاسع عشر .

ويحدث أحيانا فى مجتمعنا المصرى أن نرى حرص الأديب على أن تكون له فلسفة معينة . ولكن لا نلبث أن نجد بعد حقبة محدّدة ، تغير اتجاه الريح وظهورَ أنماط من الفكر ؛ كما نجد إنتاجا أدبيا يأخذ طريقه إلى سطح الحياة الأدبية . والذى نلاحظه على توجهات هذه التيارات الفكرية والأدبية عدم انتمائها . وإذا تساءلنا عما يخفى وراء هذه اللا انتمائية ، جاءت الإجابة على لسان الكاتب أو الأديب تقول إنى فى خدمة المجتمع ، ولا أريد أن أكون لدعوة معينة .

عز الدين إسماعيل :

وهذا الموقف يسمى أيضاً أيديولوجيا .

لويس عوض :

الموقف الانسحابى ؟

عز الدين إسماعيل :

على أية صورة كان ، على مستوى الفرد أو على مستوى تيار عام ، هو بمثابة أيديولوجيا واضحة فى وعى الكاتب ، ومعلنة ؛ بمعنى أنه ليس بالشيء الغائب عن وعيه ، ماذا يصنع وماذا يريد . وإذا قدّر لفئة ضخمة ، أو عدد من الكتاب ، أن يتبنى هذا الموقف الانسحابى ، كنا فى هذه الحالة أمام أيديولوجيا كاملة لها إنتاجها وتأثيرها بالمفهوم الذى اتفقنا عليه ؛ لأننا نصبح فى مواجهة نسق ما ، ينتظم فئة ما ، منتجة

لنوع ما من الإنتاج ، هو الإنتاج الأدبى الذى له تأثيره فى هذا المجتمع الذى تعيش فيه هذه الفئة .

لويس عوض :
يعنى هذا ، أن الحضّ على اللا انتماء يمكن أن يكون أيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :
نعم . وهذا يدعونا إلى أن نقول إن التصور الذى يرى أن الأيديولوجيا لابد أن تعبّر عن موقف إيجابى يرضى مثالية بعينها ، تصور مرفوض حتى على المستوى الفلسفى . لماذا ؟ لأننا لا يمكن أن نصل إلى ما يسمى بأيديولوجيا العالم . ومع هذا ، لن يكون هناك ما يحول دون طموح فئات كثيرة فى أن تصبح للعالم أيديولوجيا تسود أو تحرك . .

لويس عوض :
طموح أو خطر .

عز الدين إسماعيل :
الاثنان ؛ لأن الطموح مشوب بالخطر إلى أن يتحقق . فإذا تحقق فمن الذى يحكم بخطورته أو جدواه ؟

لويس عوض :
إنى أتكلم عن خطورته وأعنى قدرته على الإيذاء .

عز الدين إسماعيل :
الأذى الذى يلحقه بالعالم ؟

لويس عوض :
نعم .

عز الدين إسماعيل :
إن العالم هو الذى ارتضى ذلك .

عبد المحسن طه بدر .
أرى أنه لابد من توضيح هذه النقطة . بمعنى أنه يجب أن نفرق بين وعى الطليعة فى مجتمع من المجتمعات والوعى السائد . فهناك كتاب ومفكرون يكتفون بترسيخ ما هو قائم دون أن يفكروا فى محاولة تغيير الواقع ، بل ربما تعدوا ذلك إلى الدعاية لما هو قائم ، أو محاولة الرجوع إلى عصور قديمة . ولكن المجتمع فى حركة جدلية لا تعرف التوقف ، تأتى ظروف معينة تعطى الفرصة لطليعة قائدة تنطلق فى اتجاه صحيح ، وقد تأتى ظروف أخرى مغايرة تمهد السبيل لبروز عناصر تعمل على تثبيت الواقع أو تعود بالمجتمع إلى الخلف . وحتى فى العصر الذى يقال عنه إنه خال من الأيديولوجيا ؛ كيف نفسر ظهور مدارس أدبية أو فكرية معينة فى حقبة من الحقب ؟

إلى جانب ذلك كله أود أن أشير إلى تهافت فكرة الرفض أو عدم الانتماء . إن هذا السلوك فى تقديرى احتجاج على ما هو قائم ، أكثر منه رفضاً للانتماء . أو هو بتعبير آخر ، رفض للمؤسسات القائمة فى مجتمع ما ، ورغبة شديدة فى إحداث التغيير . وربما تأخذ هذه الرغبة طابع العنف الذى لا ملامح له ؛ لأن الطريق غير واضح ، ومن ثم نراها — أى الأيديولوجيا — تفتقد الفعالية التى يريدها الدكتور لويس عوض . ولكن ذلك كله لا يحول دون ظهور المدارس الأدبية والفكرية التى تكون لها السيادة ، تعبيراً عن احتياجات واقع معين فى فترة معينة من التاريخ . وتبعاً لذلك ، لا يجوز أن ننكر على مجتمع أن يكون لدى طليعته نسق سائد من الأفكار . وأنا لا أقصد من تعبير السيادة هنا معنى الاتفاق الكامل ، إن خلافات فى الدرجة تظل قائمة ، حتى بين أفراد الطليعة ، ولكن هذا الفكر الطليعى يختلف عن نوع آخر من الفكر ، يجمد الواقع ويقوم بالدعاية لذلك الجمود .

سعد الدين إبراهيم :
لا جدال فى أهمية المسائل التى طرحها الدكتور لويس عوض . ولذا يجب علينا أن نتوقف عندها قليلا حتى نتمكن من بلورة بعض المفاهيم وتوضيح مختلف الأحكام . إننا إذا سلمنا بأن الأيديولوجيا هى النسق المعرفى الذى يفسّر الواقع ، ويروّج لرؤية مستقبلية لصياغته ، جازلنا أن ننظر إلى هذه الرؤية المستقبلية بوصفها المكون الثانى للأيديولوجيا . ولكن هذه الرؤية المستقبلية لا تحمل فى طياتها خيراً بالنسبة للجميع ، كما أنها لا تحمل الشر . قد يرى فيها بعض الناس خيراً ، وقد يرى آخرون فيها شرّا ، بمعنى أننا نتعامل مع أمور نسبية .

لقد تحدث بعض السادة الحاضرين عن أيديولوجيا تمثل التقدم ، وأخرى جامدة تدعو إلى التخلّف ، ولكن الأمر فيما يبدو ليس على هذه الصورة . إننا هنا أمام اعتقاد يرى أن ما نتمسك به ونروج له يحقق الخير ، مثل الأيديولوجيات التى ترى الخير فى العودة إلى الأصول ، أو الأيديولوجيات التى سادت أوربا فى عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته ؛ فالأيديولوجيا الفاشية — مثلا — كانت من وجهة نظر معتنقيها ومروجيها بلسماً شافيا لأمراض المجتمع فى ذلك الحين ، فضلاً عن أهميتها فى بناء نظام اجتماعى وسياسى وأخلاقى يتسم بالصحة والسلامة .

إننا يجب أن نتفق على أن الأيديولوجيا مسألة نسبية ؛ بمعنى أن أيديولوجيا ما قد تكون فى صالح فئة ، وهى فى الوقت نفسه ضد مصالح فئة أخرى . ولا تثريب على هذه الفئة أن ترى فى هذه الأيديولوجيا الخطر والسوء . هذه مسألة . المسألة الثانية التى أثارها الدكتور لويس عوض ، وهى مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وهى : هل تعتبر البرجماتية — فى حد ذاتها — أيديولوجيا بالمعنى الذى أوضحناه ؟ إنى أعتبرها أيديولوجيا بمعنى ما . ولكنها أيديولوجيا تختلف عن الأيديولوجيات الأخرى .

عبد المنعم تليمة :
. . . الأيديولوجيا ليست علماً وليست نقيضة للعلم . ولكن العلم هو الذى يساعد على دحضها بكشف القوانين ، وإن كان لا يستطيع أن يقضى عليها . إن الذى يستطيع أن يقضى عليها — فى تصورى — هو حل التناقضات التى صدرت عنها ، بفعل البشر ونضالهم . وفى وسعنا أن نقول إن الأيديولوجيا ليست وهماً ولكنها ليست علماً ؛ إنما هى أمر موضوع . .

لويس عوض :
إنى أتفق معك فى هذا . .

عبد المنعم تليمة :
عندما يصير هذا النسق نظاماً مجرداً ، يتحول إلى معتقد جامد ينطوى على رواسب فكرية ، ونظرية اجتماعية تعطل فهم الجديد فى الحياة الواقعية . ومن ثم يبتعد عن مسار التغيير والتقدم ، ويتحول

هذا النظام الفكرى الثابت إلى حائل رجعى . ولأن هذا النسق تأملى بالضرورة وليس علميا ، فقد يعتمد فكراً ماضيا ، فيتحول إلى سلفية رجعية . ولما كـان ذلك النسق تـاريخيا ، كـان من الجائـز أن يكون صحيحاً فى مرحلة من المراحل وقد تأتى عليه مرحلة أخرى يصير فيها زائفا فى مواجهة الواقع المتغير والمتجدد . فإذا سحبنا كلامنا هذا على التيارات الفكرية والعلمية وغيرها ، وجدنا أن المجتمعات يسودهـا روح عام يصاغ فى صياغات سلمية وفلسفية وفنية . . الخ ، وحول ذلك مجموعة هائلة من الأيديولوجيات التى تعبر عن مصالح القوى والفئـات المختلفة . فإذا رجعنا إلى صـدر حـديثنـا الـذى يقـول إن الأيديولوجيات ليست من إنتاج طبقة ، وإنما هى من إنتاج طبقـات المجتمع كافة ، متبناة لصـالح طبقـة واحدة ، لتكشف لنـا خطورة الهيمنة التى أشار إليها أستاذنا الدكتور لويس عوض . ولكن ما مصدر هذه الخطورة التى تنطوى عليها هـذه الهيمنة ؟ إن مصـدر الخطورة يتمثـل فى احتكار الـطبقـة القـابضـة عـلى السلطة لأدوات التعبـير ومؤسساته وأجهـزته ، ولـذا يدهم الخـطر عقول البشـر وأفئـدتهم وإبداعاتهم .

عبد المحسن طه بدر :

معذرة ! إنى أخشى مغبة هذا الكلام . إنه فى تصورى يتجاهل ما يسمى بجدلية المجتمع . إن التاريخ البشـرى ، على امتـداده ، ينطوى على طبقة مستفيدة لا تريد التغير وترفع شعارها الشائع : ليس فى الإمكان أبدع مما كان ، ومما هو كائن . ولكننا نلمح فى مواجهة هذه الطبقة الجامدة طبقة طليعية أخرى لا تكف عن النضال أملاً فى التقدم والتغيير . قد تتعرض هذه الطبقة الطليعية للقهر ، ويصعب أمامها الطريق وتعظم تضحياته ، ولكن لا يمكن أن تتلاشى هذه الطبقة من الساحة ؛ ومن ثم يظل الجدل قائما لا ينتهى داخل المجتمع .

عز الدين إسماعيل :

دعنى أتساءل : هل يؤدى هذا الجدال إلى تغيير الطبقة المسيطرة ؟ هذا إذا سلّمنا بأنه جدل مستمر ، ما الذى يؤدى إليـه ؟ من الذى ينتصر فى النهاية ؟

عبد المحسن طه بدر :

هذا تساؤ ل له أهميته ما فى ذلك شك . قد تجيب عنه رواية لكاتب إيـطالى تسمى «الضبع» ، تتحـدث عن سقوط الإقـطاع فى جزيـرة صقلّية ، فقد كانت هذه الجزيرة خاضعة لأمير إقطاعى ، ولكن هذا الأمير المثقف كان على إدراك واف بحركـة التغيير ، فبـدأ فى إعطاء الشعب حقوقه التى كان محروما منها ، أى أنه كان عاملاً حـاسماً فى إحداث التغيير . لقد أدرك ذلك الأمير أن النظام الذى يمثله لابد أن تلحق به الهزيمة أمام حتمية التغيير وحركة الشعب النضـالية ، ولـذا جاءت تنازلاته تلك ، بمثابة هزيمة داخلية للنظام الإقطاعى المهيمن . إن الطبقة المسيطرة ، عندما تقوى من قبضتها على الشعب ، تعلن ــ فى تصـورى ــ عن ضعفها ، وعجـزها عن الـدفـاع عن أفكـارهـا وأيديولوجيتها . إن التمادى فى إحكام قبضة السلطة على الشعب ، وممارسة القهر فى مواجهة الحركـات النضاليـة التى تطالب بحقـوقها المشروعة ، هو فى حقيقته دليل على عمق المخاوف الكامنة فى أعماق السلطة الحاكمة ، والاهتزاز الداخلى الذى يبدو بوضوح فى تعبيرها عن نفسها وفكرها .

لويس عوض :

قد أتفق معك فى أن القهر الذى تمارسه السلطة ، قد يكون مرادفاً لاهتزاز العقيدة ، ولكنه قد يكون نتيجة للحياة فى الوهم العظيم . إن علينا أن نفرق بين الفترة التى ظهر فيها التصدع فى النظم الشمولية ، وفترة الحلم العظيم . هذه الفترة التى كـان يمثلها الحكم النـازى ، وما غرسه فى داخل الشباب الألمانى من إيمان بعالم أسطورى ، لا يرى فى القهر الذى يُمارس إلا نوعـاً من الضرورة التى بهـا يتحقق التغيير المنشـود . إن الموقف نفسـه نستطيـع أن نطالعـه فى أحداث الثـورة الفـرنسية . لقـد كان سـان جيست Saint Just ــ أحد قـادة هذه الثورة ــ يمارس أشد أنواع العسف والجور ، ومع ذلك نراه فى المؤتمر الوطنى يتساءل : لماذا أنتم غاضبون ؟ إن ثورتنا أكثر رحمة وإشفاقاً من ظواهر الطبيعة . إن الطبيعة لها نوازلها المدمرة لحياة البشر ، لها زلازلها وبراكينها وأوبئتها التى تأتى عـلى حياة المـلايين . ولكن مـاذا فعلت الثورة ؟ قتلت ألفا أو ألفين أو ثلاثا ؟! لقد كان كبير ملائكة الموت ، كما كان يسميه (ميشليه) Michelet ، بعيداً عن فكرة الهزيمة الداخلية التى تحدثنا عنها ؛ إنه كان فى حالة حلم ، واضعاً الثـورة الفرنسيـة داخل السياق (الكوزمولوجى) Cosmology .

عبد المحسن طه بدر :

قد يكون لدى رد بسيط ، وقد يأتى على هيئة تساؤ ل : كم عدد المفكرين والأدباء الألمان الذين هاجروا من ألمـانيا منـذ ظهر الحـزب النازى ؟ كم عدد المفكرين الألمان الذين أظهروا اعتراضهم ؟ كم عدد الذين لزموا الصمت ؟ هذا عن النازية فى ألمـانيا . مـاذا عن الثورة الفرنسية ؟ لقد كانت لها إيجابياتها ما فى ذلك شـك ؛ ولكن العنف والخطأ الذى مارسه ثوارها ارتـد إليهم فى النهايـة . لقد حصـدتهم المقصلة التى حصدت أعداءهم من قبل . إننا هنا أمام هزّة أصابت العقيدة وألحقت بها ما نسميه بالهزيمة الداخلية . لقد انحدر الحزب النازى ، كما فشلت الثورة الفرنسية فى تحقيق أغراضها لتتحول بعد ذلك إلى نظام إمبراطورى .

سعد الدين إبراهيم :

أرجو ألا تأخـذنا المحـاورة التى تجرى الآن بعيـداً عن موضـوع الندوة . وعلينا أن نعود إلى تناول الأدب ، بوصفه الشق الثانى من موضوع الندوة . ولتأذنوا لى أن أتناول الرواية الإيطالية التى أشار إليها الدكتور عبد المحسن بدر . فهذه الروايـة تشير إلى مـا يسميه علماء الاجتماع : معضلة الملك ذى السلطان المطلق فى العصر الحديث . وتتمثل هذه المعضلة فى زوال السلطة أو الملك المطلق ، سواء كـان الملك يتصف بالاستنارة والتجاوب مع حركة التاريخ ، أو استخدم القهر والاستبداد ، لإيقـاف حركـة التاريـخ . ولاخلاص فى كلتـا الحالتين إلا فى إنهاء الحكم المطلق ؛ لأن القهر والطغيان قـد يؤخر حركة التقدم بعض الوقت ، ولكن ذلك التجميد للحركة التاريخية لا يمكن أن يكتب له الدوام . هذه مسألة . أما المسألة الثـانية ، فهى التفرقة بين شيئين : بين القهر والعنف الذى يحارب من جانب تكوينة اجتماعية اقتصادية صاعدة ، ومتقدمة ، والقهر والعنف الذى تمارسه فئة فى مرحلة الهبوط التاريخى ، أو الانزواء والاختفاء من حركة المسرح التاريخى . الفرق يبدو واضحاً بين ما ساد من عنف فى الثورة الفرنسية أو الثورة الإنجليزيـة أو الثورة البـولشفية ، والـرعب والعنف الذى

استخدمته النازية والفاشية فى ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا والبرتغال ؛ فهذا النوع من القهر ـ الذى استخدمته النازية والفاشية ، وهيمنتها على آليات السلطة والثقافة كلها ، كان فى حقيقته تعبيراً عن النفس الأخير لطبقة أو فئة مهزومة تاريخياً . هذه الطبقة تسمى أحيانا بالبرجوازية الصغيرة ، أو الطبقة المتوسطة الصغرى ، التى أدركت أن السلطة والقوة والثروة ، فى الطريق إلى التبدد والذهاب من أيديها نتيجة ظهور الرأسمالية الكبيرة ، والاتحادات العمالية الضخمة ، وتنظيمها السياسى القوى . لقد استشعرت الطبقة البرجوازية الصغيرة الخطر ، وكانت الفاشية ــ فى مرحلة الصعود إبان عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن ــ هى التعبير الواضح عن هذه الفئة المهزومة فى المجتمعات الأوربية .

وعلينا أن نتوقف عند التساؤ ل الذى طرحه الدكتور عبد المحسن فى نهاية كلامه : هل كان للنازية أو الفاشية أدب ؟ وهل كان الأدب مؤثرا ؟ لعل الإجابة عن تساؤ ل الدكتور عبد المحسن تقودنا إلى الشق الثانى من ندوتنا هذه .

لويس عوض :

لقد كانت تبرأ من الأدب . ولعلنا ما زلنا نذكر كلمة جوبلز المشهورة : عندما يتكلم المثقفون أتحسس مسدسى ؛ أى أن المثقفين كانوا يمثلون طبقة مزعجة لمثل هذه الأنظمة . لقد وضعت النازية والفاشية هياكل مجتمع يعادى الثقافة .

سعد الدين إبراهيم :

إن هذا كله ما أود أن أوضحه . فمثل هذه الأنظمة المتسلطة ــ فى مرحلة الهبوط التاريخى ، وانحدارها عن مسرح الحياة وأفولها ، لا يمكن أن يكون لها ــ فى اعتقادى ــ أدب مبدع . وبالمثل ، عندما نلقى نظرة على الساحة المصرية والعربية ، والقوى التى تهدّد المجتمع المصرى بخاصة ، وتُفرِغه من مبدعيه ، ما هو إبداع هذه القوى ؛ ما هو أدبهم ، أين نشاطهم الروائى والقصصى والمسرحى ؟ إننا لا نجد لهم أثراً يعتد به .

إن الحركة السياسية أو الاجتماعية التى تفتقر إلى الثقافة والأيديولوجيا ، ولا تقوى على إفرازهما ، مقضىٌ عليها فى النهاية . بمعنى أنها لن تكون جزءا مهما فى جدل المجتمع على المدى الطويل .

عز الدين إسماعيل :

قد يبدو ذلك فرضاً تاريخيا مقنعا . ولكن هذه الفئات ــ وقد أدركت الموقف كما صوره الدكتور سعد الدين ــ تحاول أن يكون لها أدبها ، وتدعوا بحماسة وشدّة أن يكون لها أدب ، وأن تعطيه صفة التفرّد ، ولا شىء غيره يجب أن يوصف بأنه أدب . وعلينا أن نكون على بينة من هذه الاتجاهات ، وأيًا كان الأدب الذى تفرزه هذه الفئات ورأينا فيه . إننا نستطيع أن نشير إلى بدايات لهذا الأدب ، ولكننا لا نريد أن نصل إلى تحديدات فيها ؛ من أين تصدر وكيف . ولكننا ــ على وجه اليقين ــ نستطيع أن نتحدث عن إنتاج ــ فى السنوات العشر أو العشرين الأخيرة ــ يمكن أن يسمى أدبا من وجهة نظر أصحابه ، ويراد له أن يكون هو الأدب ، وأن يدخل الساحة الأدبية ، وأن ينشغل به الدارسون والنقاد بوصفه أدبا يستحق الاهتمام .

هذا التوجه الحاد لهذه الفئة ، الذى يعى ما يسعى إليه ، قد يتعارض مع ما قيل إن هذه الفئة ليس لها أدبها ، وليست لديها القدرة على إبداع أدبى بوصفها فئة منتهية . قد يكون إبداعاً لا يمثل قيمة فى حد ذاته ، ولكنه يمثل إبداعا فى النهاية ، ويراد من النقاد والدارسين أن يولوه الاهتمام . وهذا التوجه الذى تذهب إليه هذه الفئة ، ربما يكون محاولة منها لتثبيت مدّها وإطالة عمره ، وقد يكون وراءه طموح يتخطى حدود الإطالة الزمنية ؛ أن يكون هو السائد وما عداه يتهاوى على أطراف الحياة . هذه مسألة ــ فيما أرى ــ مطروحة على حياتنا الأدبية ، مؤداها أن هناك شيئا يُقحم على حركة المدّ الأدبى ، يحاول أن يخفى محاولات التغيّر والتطور ، ويؤكد قيما ويثبتها من خلال الإنتاج الأدبى . هذه القيم لها أهميتها فى استمرارية ذلك الثبات إن جاز لنا التعبير .

سعد الدين إبراهيم :

أود أن أطرح بعض الأسئلة .

عبد المحسن طه بدر :

هذه مسألة بالغة الأهمية لا يمكن أن ندعها تمرّ .

سعد الدين إبراهيم :

لا جدال فى أهميتها . إنها تقربنا من الموضوع الذى نحن بصدده . فنحن نرى فى مجتمعنا المصرى بخاصة ، والمجتمع العربى بعامة ، قوى رجعية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وليس بالمعنى السياسى لها . هذه القوى تعبّر عن تكوينات اجتماعية واقتصادية لم يعد لها دور فى بناء المجتمع ، أو بناء الدولة ، أو الأمة الحديثة ؛ مثل الطائفية أو القبلية أو السلفية . هذه القوى ــ مبلغ علمى ــ لم تستطع على الأقل ــ على مدى نصف القرن الماضى ــ أن تنتج ما يمكن أن نسميه أدبا أو فنا . وأغلب الظن أنها لم تستطع حتى الآن . قد يحتج على كلامى هذا بأنى الوحيد ــ فى الندوة ــ الذى لا يدخل الأدب فى مجال دراسته ، ولكن فى وسعنا أن نعرّف الأدب كما سبق أن عرّفنا الأيديولوجيا . إن هذه الفئة قد تنتج ثقافة ، إذا تناولنا الثقافة بالمعنى العام : أفكاراً ومنظومات ومقولات وتركيبات وأيديولوجيا . . الخ ، قد تستطيع أن تنتج هذا ، وهى تنتجه على وجه اليقين ، ولكنها ــ فى اعتقادى ــ لا تستطيع ، ولم يقدر لها أن تستطيع حتى الآن ، أن تنتج أدبا أو فنًا بالمعنى الإبداعى لهذه الكلمة .

وعندما أقول مع الدكتور عز الدين : إنهم ينتجون أدبا وثقافة ، ولكن هل بوسعكم ، بوصفكم متخصصين ، أن تعتبروا هذا الإنتاج أدبا أو فنا بالمعنى الدقيق الذى ترون فى ضوئه الأدب والإبداع ؟

عز الدين إسماعيل :

هذه هى المشكلة . فإلى جانب هذا الكمّ الثقافى العام ، كان الالتفات إلى أن الطرح الثقافى والأيديولوجى بصفة عامة ، ينقصه الإنتاج الأدبى الذى يحمل هذه الطروح الثقافية والأيديولوجية فى طياته ، وأن تكون له التركيبة الخاصة والمواصفات التى لابد أن يلتزم بها الأديب حتى يعترف به معبراً عن هذا التوجه . ولقد بدأ فى الظهور نوع من الإنتاج الأدبى يأخذ شكل الشعر والرواية والقصة القصيرة . وبدأ الحديث عن أدب إسلامى بطريقة لا تخلو من مباشرة . بمعنى أن الحديث عن الرواية الإسلامية والقصة الإسلامية . . الخ ، أصبح متداولاً على الساحة الأدبية . وهذا شىء يجب أن يكون متوقعا ، حتى

يتم التكامل بين فكر هذه الجماعة وثقافتها وأيديولوجيتها بصفة عامة ، وإنتاج أدبى يحمل هذه الأيديولوجيا . وقد يجأرون بالشكوى ويتساءلون : أين الأدب (الفلانى) ؟ ولماذا لا ينتج أدباؤنا روايات (كيت) ؟ لماذا لا يكتب شعر (كذا) . والتساؤل نفسه فيه حث وحض للكثير من الكتاب على ولوج هذا المدخل والسير فيه . ولعلنا نتساءل : من الذى يتناول هذا الإنتاج الفنى بالنقد والحكم عليه ؟ إن هذا النوع من الإنتاج الفنى سيفرز بالضرورة من يتبّناه ويقول : هذا هو الأدب ولا شىء غيره ، وأن القيم والمواضعات والمواصفات التى يتحدث عنها النقاد ، مجرّد لغو باطل لا طائل وراءه .

عبد المنعم تليمة :

لقد أتى على الثقافة المصرية حين من الدهر ، شهدنا فيه سيطرة اليمين المتخلّف بفعل أجهزة الثقافة . فإذا انصرف السؤال إلى الذى رأيناه ونراه ، كانت الإجابة هى بروز فادح لليمين المتخلف فى أجهزة الثقافة ، فأنتج ثقافة وأعطى أدبا أشاعته الأجهزة الرسمية . أما إذا انصرف السؤال إلى قوة اجتماعية ، فالقانون الذى ذكرته هو الصحيح . فالقوة الاجتماعية فى أفولها تردّد ولا تبدع ؛ إنها تفقد توجهها الفكرى وطاقتها الإبداعية فى الفكر والعلم والثقافة والسياسة . . الخ . فإذا نظرنا إلى مجتمعنا الآن بعيداً عن هيمنة أجهزة السلطة ، واحتكار فئة من طبقة معينة للعمل والأداء الثقافى ، وجدنا أننا أمام مجتمع متعدّد الطبقات ، ومن ثم متعدد المناهج الفكرية والقوى السياسية بالضرورة ، ومتعدّد الإبداعات بالتالى .

ولعلنا نتساءل : ما الذى يحول بين خصوبة هذا المجتمع وتعدّده الفكرى وبين الظهور ؟ إنها الهيمنة والاحتكار بديلا عن المحاورة . والاحتكار هنا هو احتكار مراكز الثقافة إنتاجا وتوزيعا ، إن المبدع يحال بينه وبين الوصول إلى قرائه ؛ يحجب إبداعه ، يحاصر ، يصادر . ولكن ترى ما المخرج ؟ المخرج — فى تصورى — هو قيام المحاورة بين التيارات والاتجاهات والمدارس المنتجة للأدب والثقافة بلا تفرقة . وسيتضح لنا عندئذ أن القبلية والطائفية والعشائرية والسلفية قوى موضوعية فى مجتمعنا العربى ، تشارك فى الإنتاج الثقافى ، لأنها لا تستطيع — بحكم دخولها فى التكوينة الاجتماعية والتاريخية الراهنة — أن تتنكب الطريق السّوىّ برفضها . ونحن إزاء وجودها الذى لا يمكن إنكاره ، أمام سبيلين : إما أن نهيمن عليها — وهذا موقف يلغى كثيراً من معطيات الواقع ، وإما أن نتحاور وإياها . والمحاورة هنا لها أهميتها ؛ فهى التى تكشف لنا عن القوى التى تنتج ، وعن الكاتب الذى يشيع ، وعن الأديب والفنان الذى ينتشر ، مادمنا بعيدين عن التحكم والسيطرة .

ولكنى مع ذلك أود أن أتوغل قليلا فى أدبنا العربى . إننا فى الوقت الذى نطالب فيه بكسر الاحتكار الذى يهيمن على ميادين الثقافة والاجتهاد والإبداع والتفسير والتأويل . . . الخ ، وقيام محاورة بين مدارس الأدب والفن وتياراته ، يجب أن نبذل الجهد لإزالة كثير من الأوهام الأيديولوجية — التى شاعت فى تقويمنا الحديث — عن تاريخنا الأدبى القديم والحديث . لقد أشاعت أيديولوجيات إسلامية مبكرة فى القرن الهجرى الأول ، أوهاماً عن الأدب الجاهلى ، حجبت محتوياته الوحدوية والتوحيدية ، ودمغته بالبداوة والتخلف ، كأن ذلك المجتمع لم يكن صاحب حضارة تمتد فى أعماق التاريخ قرونا عدّة ، ولم يتصل بحضارات كانت قائمة فى شمال الجزيرة ، وامتدت صلات حضارته تلك حتى مشارف الهند والصين ، وكأن المجتمع الجاهلى لم يكن صاحب معارف وثقافات نقلته من وثنية ضيقة إلى لون من ألوان التوحيد ، واتجهت به من الرؤية القبلية الضيقة إلى صورة من صور الوحدة . هذا كله حجبته أيديولوجيات إسلامية — ولا أقول الدين الإسلامى — تتسم بالتفكير الحزبى القبلى ، فضلا عن التصور الصحيح للأدب الجاهلى .

وإذا انتقلنا إلى الأدب الإسلامى سنجد وهم الفارسية التى تسللت فى القرن الثانى الهجرى فصبغت ذلك الأدب بصبغتها ، واليونانية التى أخذت طريقها إليه فى القرن الثالث فكان لها تأثيرها هى الأخرى . تأصل ذلك كله فى أذهان أساتذتنا حتى رأيناهم — وهم يؤرخون للأدب العربى — يقولون عن كل شىء جديد فى تاريخ الأدب العربى إنه مردود إلى ذلك العنصر أو ذاك من فرس أو يونان ، ونسوا التطور الذاتى لأمة فتيّة تبدع إبداعاً جديداً . لا جدال فى التأثير والتأثر الذى يواكب لقاء الثقافات واتصالها ، لكن هذه الأمة الفتيّة كانت لها قواها الإبداعية الصاعدة .

والأمر لا يختلف كثيراً عندما نقف عند أدبنا الحديث ؛ نجد الوهم الذى لا يقل خطراً حين يقال إن مدافع نابليون هى التى أيقظت النيام . نتذكر دائما العنصر الخارجى وننسى العوامل الفاعلة الداخلية فى المنطقة العربية ، والتكوين العربى التاريخى الجديد ، الذى هو فى حقيقته نتيجة تفاعل حضارات موغلة فى القدم ، وليس نتيجة جمع وتجميع ، كان حتما أن تنهض يوماً ما .

وعلى ذلك النهج فى التناول للتاريخ الأدبى ، نستطيع أن نتحدث عن الأوهام التى أحاطت بنشأة الأنواع الأدبية من رواية ومسرحية وقصة قصيرة فى أدبنا العربى الحديث . فمن قائل إننا أمام أنواع أدبية مجلوبة ، وإن أدباءنا رأوها فى الآداب الغربية فاحتذوها ، ومن قائل إن لهذه الأنواع عناصرها التراثية الثابتة . وكلا القولين ، إما أنه يصدر عن عامل واحد أوعنصر من عناصر التطور ، وهو التأثير الخارجى ، وإما عن سلفية حازمة تردّ كل شىء إلى كنوز التراث . أقول قولى هذا ، أملاً فى أن نزيل مغاور هائلة من الأوهام الأيديولوجية التى تتصل بتاريخنا الأدبى القديم والحديث على السواء .

عبد المحسن طه بدر :

إنى أريد أن أعود إلى مجموعة من البديهيات . لقد تناولت أبحاث ودراسات علمية ، الإنسان العبقرى والأديب المبدع ، وانتهت هذه الأبحاث إلى أن الأديب المبدع يتمتع بحساسية شديدة ، يحكمها ذكاء حاد ، وإلا تحولت هذه الحساسية الشديدة إلى جنون . ولكن الأمر لا يتوقف عند حدود الحساسية الشديدة ، والذكاء المتقد ، بل هناك مع هاتين الصفتين صفة أخرى لها خطرها ، وهى القدرة على تركيب الأبنية الخيالية .

فإذا سلمنا بهذه المقدمة قلنا إن الأديب المبدع لديه القدرة على كشف القوى الفاعلة فى مجتمعه ، والتمييز بين القوى التى تشدّ إلى الخلف والقوى التى تدفع إلى الأمام ، وإن العمل الأدبى الذى يبدعه ذلك الأديب يأتى معبراً عن هذه الرؤية النابعة من شدّة الحساسية والذكاء الحاد . ولعلّ أفترض مقولة تذهب إلى أن الأديب الذى

يستحق أن نسميه مبدعاً ، هو الأديب القادر على معرفة القوى المتصارعة فى المستقبل ، والذى ينحاز بالضرورة إلى قوى التقدم . ولكن قد يحدث أن يزيف ذلك الأديب رؤيته ، أو يتخذها للدعاية ، أو يسخرها لأغراض أخرى كما يحدث فى كثير من وسائل الإعلام فى دول كثيرة . وفى هذه الحالة لن يكون ما ينتجه أدبا على أية صورة .

دعونى أزعم زعما . على هذه المائدة يجلس أربعة من الأساتذة المتخصصين فى الدراسات الأدبية . لو سألناهم عن الأعمال الفنية الممتازة فى الشعر فى الوقت الحاضر على الرغم من الضجة الإعلامية المكثفة التى تبشر بآخرين أو باتجاه آخر ـ لما اختلفوا كثيراً ؛ قد يختلفون حول الأول أو الثانى ، ولكنهم لن يختلفوا حول من يمثلون الوجه الحقيقى للإبداع الأدبى المصرى . فإذا سألنا عن الطرف الآخر ، أجمعوا على أنه ليس هو الأدب الجيد ، الذى يمكن أن يخلد أو يكتب له البقاء .

أريد أن أنتهى إلى أن الأدب الجيد ، لابد أن يعبّر عن موقف أيديولوجى متقدم ، نتيجة لصدوره عن إنسان ذكى وحساس . وعلينا أن نبدأ من هذه الفرضية فى تحديد العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

أرجو المعذرة ! فتداخل الحديث وتقاربه ، فضلاً عن ترابطاته الضمنية التى تمت خلال حديثنا حول مفهوم الأيديولوجيا ، وعلاقة الأيديولوجيا بالأدب ، جعلنا ندخل فكرة المعايير ضمن نظرتنا إلى وضعية الأيديولوجيا . وأصبحنا نتحدث عن أدب يمكن أن يسمى أدب إبداع حقيقى ، يحمل بالضرورة أيديولوجيا ترضينا ، وأدب لا يمثل إبداعاً حقيقيا يحمل أيديولوجيا مرفوضة .

إننى أود ألا نسبق الأحداث فنقحم معايير الجودة والرداءة ، فربما نكون فى حالتنا هذه نعبّر عن أيديولوجيا خاصة فى فهمنا للأدب .

لا أعتقد ، ونحن نشتغل بالأدب جميعا ولنا به ارتباط ، أننا نختلف كثيراً حول أساسيات فهم الأدب وتقييمه . ومع ذلك لو تضاعف العدد الموجود هنا ، لكان هناك من يختلف معنا أو يتفق حول ما نسميه قيمة العمل الفنى . المعايير يمكن مناقشتها على مستوى آخر فى قضية الأحكام ؛ من صاحب الحق فى أن يقول إن الجيد هو كذا ، وإن الردىء هو كذا ؟ ربما كان من الأوفق أن نرتبط فى هذه المرحلة ـ على الأقل ـ بفحص دور الأيديولوجيا وارتباطها بالنشاط الإبداعى عند الإنسان بشكل آخر ، وعلى أية صورة تكون فعالياتها أو آلياتها المحركة لهذا النوع من الإبداع ، وكيف تتمثل فيه . وهذا يعيدنى إلى مسألة البديل الذى يبدو الآن أكثر رواجاً وشهرة ، وأعنى به فكرة « رؤية العالم » ، التى أشار إليها الدكتور عبد المنعم . ففى مجال الأدب أصبح هذا المصطلح أكثر دورانا ، ولعلّه يوشك أن يكون بديلا مرضيًّا عنه من الأطراف كلها .

لويس عوض

هذا الاصطلاح نفسه Weltan'shauung ، مأخوذ من كتاب كفاحى Mein Kampf لهتلر . وليس من دواعى المصادفة أن تقترن الأيديولوجيا برؤية العالم . إن هذا الاقتران يدل على وجود علاقة داخلية حميمة بين الأيديولوجيا وفكرة الشمولية .

عز الدين إسماعيل :

إن الذى يدعو إلى العودة إلى هذه الفكرة ، ما ألحظه فى مجال الدراسات الأدبية من طرح لفكرة رؤية العالم على صورة تدعو إلى الشعور بتقبلها على نطاق واسع ، بعد أن ابتعدت عن الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة ، وأصبحت أكثر شمولاً فى احتوائها على موقف الإنسان من الكون ، بغض النظر عن كونها فلسفة ، أو أنها أيديولوجيا محددة بمصالح اقتصادية لطبقة معينة ، أو لفرد بعينه .

لقد استطاعت فكرة « رؤية العالم » أن تتخلص من المحاذير القديمة التى كانت تحيط بمصطلح الأيديولوجيا ، وأصبحت تلقى تقبلاً بدعوى أن فى وسعها أن تخرجنا من مآزق الطبقة ، على العكس من مصطلح الأيديولوجيا الذى ارتبط بالطبقة أو الفئة أو السلطة أو الهيمنة . . . الخ . ولما كانت فكرة رؤية العالم فى حقيقتها إبداعاً فردياً ، وكان الأدب نشاطاً إبداعياً لفرد من الناس ، كان فى إمكاننا أن نتكلم عن رؤية الأديب للعالم .

لويس عوض :

فرد معلق فى الهواء ؟

عز الدين إسماعيل :

أبداً . . إنه يعيش فى مجتمع وينتج لمجتمع .

لويس عوض :

وله جذوره فى داخل هذا المجتمع ؟

عز الدين إسماعيل :

بكل تأكيد . . ولكننا نسأله عن رؤيته للعالم . إنه لم يعد يُسأل عن رؤيته للواقع ، بل عن رؤيته للعالم . هذا هو السؤال البديل .

لويس عوض :

إن أذنتم فقد أطرح عدّة أمور . . إننا لم ندرس المجتمع المصرى ـ حتى الآن ـ دراسة كافية حتى نستطيع أن نتحدث بطريقة علمية وموضوعية عما يجرى فى داخله ؛ فكرياً وثقافياً وأيديولوجيا وفلسفيا . ولا أستطيع أن أغفل ما يعترى مشاعرى من مواقف متباينة ، تغمرنى بالكآبة والقنوط أحياناً ، وأحياناً أخرى بالأمل عندما تكشف لى المواقف عن أشياء لا تخلو من إيجابية .

إننا ـ فيما أعتقد ـ لسنا بعيدين عن الانسحاق الذى يعانى منه المثقفون ، فضلاً عن قطاع كبير من الشعب ، من جرّاء ظهور طبقات جديدة لها قوة اقتصادية ضارية ، استطاعت أن تتسلّل إلى ميدان الأدب والفن ، فى محاولة منها لفرض النموذج الذى يعبّر عن أهدافها ومصالحها . فى الجانب المقابل ، تجد بعض المحافظين يفرضون هيمنتهم على المنابر الثقافية المهمة ، وأجهزة الإعلام فى الدولة . عندما أرقب ذلك كله ، أتساءل فى أسى وحسرة : كيف يعود الاحترام إلى المثقفين ، والقدرة على التعبير عن الذات ، وسط هذه الهيمنة والسيطرة ؟ !

قد أكون نموذجاً لطبقة أيديولوجية تقدمت به العمر ، لا أجد أمامى إلا أن أعود إلى لون من عزاء النفس ، يتمثل فى حاجتنا إلى مرحلة من التنوير ، يقوم على الحوار بديلاً عن القهر ، فيكون أساساً مهماً لإعادة

البناء ثقافياً وأدبياً وفنياً ، حتى نستطيع التغلب على الإسفاف الذى يطبع الفن فى الوقت الحاضر .

سأعطى مثالاً لما يحدث فى واقع المجتمع المصرى دون أن يلفت الأنظار بقدر كاف . لقد شاء لى الحظ أن أتابع مسلسلاً تلفزيونياً يحمل اسم « الشهد والدموع » . سعدت به وأعجبت لما فيه من إيجابية وجدية ، وإن كانت به كثرة من أخطاء لا تخفى على الناقد أو المشتغل بالفن . ولقد حظى هذا العمل الفنى باهتمام الناس . ولا جدال فى أن هذه الحظوة دليل على أن الإنسان المصرى لديه القدرة على أن يشارك فى العمل الفنى الذى يحتوى على موضوع جاد ، ويؤدى بفنية تبتعد عن الهبوط الذى يشيع فى أعمال أخرى . ومع ذلك فقد لاحظت أن الشخصية الشيطانية فى المسلسل (حافظ) ، كانت تحظى بقدر كبير من العطف العام ، على الرغم من الجرائم التى اقترفها . ولا أشك فى أن المؤلف قد أسهم فى ذلك عندما توصل إلى صيغة لا تخلو من تلفيق (منه وإليه) ، أخذها بوصفها حكمة ، من رجل شبه مشلول .

عبد المحسن طه بدر :

من الله وإليه .

لويس عوض :

منه وإليه ؛ هذه لغة مصرفية ! لقد رأينا حافظ فى نهاية المسلسل يصاب بالدروشة دون أن ندرى لماذا . لقد استطاع أن يسحب أمواله المودعة فى البنك ، وقام بتوزيعها على الناس على صورة صدقات . وهذا فى تصورى ليس حلاً ، وإن وجد فيه المشاهدون شيئاً من الراحة . إن رفضى للحلّ الذى انتهى به هذا المسلسل ، يأتى من أن المقدمات لا يمكن أن تؤدى إلى هذه النهاية (منه وإليه) . ومع مآخذنا الفنية على هذا المسلسل ، فإنه يعد مؤشراً مهماً لقدرة الناس على المشاركة فى العمل الجيد ، والاهتمام بالفن والأدب عندما يرتفع إلى مستوى الجدية المطلوب .

عز الدين إسماعيل :

لو أذن لى الدكتور لويس ، أن أتناول هذه النهاية الملفقة بالمناقشة . لقد أرضت هذه النهاية قاعدة عريضة من المشاهدين ، وإن لم يرض عنها كثيرون . أليست هذه النهاية ــ على الرغم من خفاء النوايا والمقاصد ــ تصب بالضرورة فيما نسميه « تزييف الوعى » ؟ لقد استطاع المؤلف استخدام الجدية فى هذا المسلسل بذكاء خارق ؛ وهذا وجه إيجابى مرغوب فيه من المثقفين الذين كانوا يتابعونه قبل عامة الناس . ولكنه فى اللحظة التى انتهى فيها بالبطل إلى هذه النهاية التى يبدو أنها نالت رضى القاعدة العريضة ، انقلب إلى عمل سيىء يزيف وعى الجماهير . ووجه السوء فى هذه النهاية يتمثل فى تناقضه مع الجدّية التى كان يبشر بها هذا العمل الفنى ، فضلاً عن حرص المؤلف على التغلغل الدقيق فى تفصيلاته ، والترابط القوى بين مكونات البناء الفنى لهذا العمل . ولكن النهاية التى انتهى إليها البطل تجعلنا نتساءل : ألسنا فى مواجهة محاولة لتزييف الوعى ؟ !

لويس عوض :

إنى أتفق معك فى هذا كله . وهذا يدفعنى إلى تأكيد أهمية دراسة ما يجرى فى داخل المجتمع المصرى ، وما يدور فى تلافيف مخ المصرى العادى ، وما يحدث للقيم التى كوّنها خلال ثلاثين عاماً .

سعد الدين إبراهيم :

بوصفى رجلاً عاديا فى مراقبته لبعض حلقات المسلسل ، أقول إنه عمل جيد ، واستمرّ جيداً حتى النهاية . لقد كان المؤلف نتاجاً أميناً لبيئته ومجتمعه . إن المؤلف يستطيع أن يتجاوز المجتمع ويتقدم خطوة أو خطوتين إلى الأمام ، ولكنه لا يستطيع أن يسبق مجتمعه بأميال . وقد نرغب ــ بوصفنا مثقفين ــ أن تتسم خطواتنا بالسرعة ، لعدم صبرنا على التخلف ، ومحاولة الانعتاق من إساره ؛ ولذلك قد أرى رؤية مختلفة عما يراه الآخرون . إن النهاية التى انتهى إليها المسلسل كانت لها مقدماتها ولم تكن ملفقة كما قيل . بمعنى أننا نستطيع أن نلاحظ منذ النصف الثانى من المسلسل ، أن الأمور بدأت فى الاهتزاز حول (حافظ) ، وأنه على الرغم من قدرته على النصب والاحتيال ، لا يستطيع أن ينتصر حتى النهاية . لقد وجد فى عقر داره من يصارعه فى النصب والاحتيال ممثلاً فى زوجته ، وبدأنا نشاهد معركة يتصارع فيها نموذجا الطفيلية فى المجتمع ؛ كلا النموذجين يحاول إبادة الآخر والقضاء عليه .

فى مواجهة هذين النموذجين ، تقف نماذج أخرى ، معلنة رفضها لهذا الصراع والمشاركة فيه من داخل هذه الأسرة ، وفى البيت نفسه (البنت والولد) .

لقد شد انتباهى ــ فى استفتاء أُجرى حول المسلسل ــ إجابة طفل صغير لا يتجاوز عمره عشر سنوات عن سؤال يقول : هل تعتقد أن فى مجتمعنا من يمثل (حافظ) فى شرّه واحتياله ؟ فيجيب الطفل : آ . . موجود . . فيه ناس بياكلوا بعض . ما معنى هذه الإجابة ؟ إنها بالتأكيد أن نموذج (حافظ) موجود ، وأن هناك من يمارس ظلم الآخرين ، ويأكل حقوق المحرومين . إن هذا الطفل فى هذه السن الغضة ، يطالع حوله أمثلة لنموذج (حافظ) من الأقارب والمعارف .

لويس عوض :

يقول الحقيقة لأنه مازال طفلا .

سعد الدين إبراهيم :

هذا لا يغيّر من الأمر شيئا .

لويس عوض :

إن هذا الطفل لم يكن راضيا عن نهاية المسلسل ، على الرغم من النهاية السعيدة التى انتهى بها .

سعد الدين إبراهيم :

لا أعتقد فى سعادة النهاية . لقد انتهى النموذجان الطفيليان على صورة أبعد ما تكون عن السعادة ؛ لقد أصيبت الزوجة بالشلل ؛ وتحول الزوج إلى درويش ينظف الأرصفة أمام المساجد ، تكفيراً عما ارتكبه من آثام . هذه النهاية التى انتهى إليها الزوج ، تعد فى ذاتها قيمة من قيم مجتمعنا المصرى ؛ أن تأتى أعمال خيرية (توزيع المال) قرب النهاية ، تكفيراً عما ارتكب من آثام فى بداية الحياة .

عز الدين إسماعيل :

أى ايديولوجيا هذه ؟ نأتى فى اللحظة الأخيرة فنكفّر ونتوب

ونستغفر و (نتدروش) . هـذه هى المسألـة ؛ وهذا مـا قصدتـه ــ بالتحديد ــ عندما تحدّثت عن تزييف الوعى الذى تمثله النهاية . إننا لا نستطيع أن ننكر الجهد الذى بذل ، والقيمة الدرامية لهذا العمل الفنى . ولكن ماذا تكرس هذه النهاية التى انتهى إليها البطل ؟

سعد الدين إبراهيم :

ولماذا التركيز على البطل وحده ؟ لماذا لا نركز على بقية النماذج التى عرضها المسلسل ؟ لقد انتهت كلها نهايات مختلفة ؛ فترى من انسحب من المجتمع وهاجر ، ومن أخذ فى القيام بعمل منتج بعد أن صحح أخطاءه ، ومن حوّل مرارته التى ترسبت فى داخله إلى عمل إيجابى ، ومن انتهى به الأمر إلى الدروشة . إن الكاتب لابد أن يكون أميناً فى رصده للواقع ، وما يحدث من ممارسات فى الطبيعة . وقد استطاع المؤلف أن يحقق لنا ذلك عندما انتهى بالأبطال إلى نهايات مختلفة ، مستخدماً بدائل المجتمع القائمة وآلياته التى يلجأ إليها الناس فى التعامل مع ما يعترضهم من مشكلات . ولذلك لم أكن منزعجاً لما انتهى إليه المسلسل ، بالصورة اللافتة التى قابلها بها الدكتور لويس عوض والدكتور عز الدين إسماعيل . إن فكرة التوبة ، التى تجيز للإنسان أن يعود مرّة أخرى إلى حظيرة المجتمع ، تمثل قيمة اجتماعية ؛ قد يكون مصدرها الدين ، ولكنها على أى حال ، قيمة اجتماعية كقيمة الرحمة مثلا . إننا لن نأتى بمجتمع نصنعه على هوانا . لقد رقّت بعض القلوب للنهاية المأساوية التى انتهى إليها البطل ، بعد أن عاش ما يقرب من نصف المسلسل فى تعاسة يحاول أن يجد ذاته . إنه يريد أن يقاوم زوجته من جانب ، ويرضى أولاده من جانب آخر ، ويأمن أولاد أخيه من جانب ثالث لما ألحق بهم من ظلم ؛ إننا فى هذه الحالة أمام إنسان موزّع ، تنوشه أشياء كثيرة . وفى النهاية نراه يصل إلى حل ، ليس هو بالحل المثالى ، ولكن نجد فيه معنى التوبة والإنابة .

لويس عوض :

لقد كان فى آخر لحظة يحاول أن يستميل ابنه القادم من أمريكا حتى يستطيع به أن يسيطر على زوجته ، وذلك لعجزه عن مواجهتها بنفسه . لقد توهم أن ابنه ، ربما يكون فى وسعه إنقاذ الموقف ، فاكتشف أن هذا الابن أكثر شرّاً منه ومن زوجته . ولا جدال فى أن هذا الموقف ، هو الذى أعطى السيناريو قوة لا تنكر ؛ لأنه بذلك أظهر كل شىء فى حالة من العرى ؛ إن الابن امتداد لأبيه وأمه ، ولكن ، لم يكتمل ذلك الامتداد عندما أجهضه السيناريو لينتهى إلى . .

عز الدين إسماعيل :

إلى تجمع الأسرة مرّة أخرى .

عبد المحسن طه بدر :

عندى تعقيب ثم انتقالة . أرجو ألا ننسى ملاحظة الدكتور لويس عوض ، لأنها ما تزال مستمرة على الرغم من محاولات التزييف كلها . لقد شدّت كثرة من المسلسلات الجادة الجمهور المصرى على صورة لا يمكن تخيلها على الرغم من سحب التعتيم والتزييف القائمة . لدينا مسلسل « الجذور » ، « الناس الى تحت والناس الّى فوق » ، « الشهد والدموع » ؛ مسلسلات عدّة جذبت اهتمام الشارع المصرى إلى الدرجة التى كانت الحياة فيها تتوقف فى أثناء عرضها . وهذه فى حدّ ذاتها إيجابية مهمة . أما بالنسبة للنهاية التى انتهى بها مسلسل الشهد والدموع ، وما دار حولها من اختلاف ، هو فى حقيقته خشية من أن تترك الأمور لتحل ذاتياً ، مما يؤدى إلى نوع من التواكل ، أو نوع من التخدير للمقاومة . ولو حاولنا تناول النهاية فنيّاً ، وجدنا أن صورة (حافظ) منذ البداية ــ صورة شيطانية أكثر من اللازم ، وقد جاءت توبته فى النهاية انحناءة أكثر من اللازم هى الأخرى . ولا جدال فى أننا فنياً نرفض الإنسان ذا اللون الواحد (الأبيض والأسود) ، ونفضل الإنسان (الرمادى) الطبيعى ، الذى تصطرع فى داخله قوى عدّة ، تتناوب الانتصار فى ظروف معينة ، ونتيجة لخصوصية معينة للمواقف . هذا عن التعقيب . أما عن الانتقالة ، فإنى أعود إلى علاقة الأيديولوجيا بالأدب . لماذا كان من الضرورى أن يكون للأديب أيديولوجيا ؟ وما الخطأ الذى تحمله الأيديولوجيا ؟ إن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ذات شقين ؛ الشق الأول هو الضرورى ؛ ضرورة أن يكون الأديب فى حال تعامل مع شخصيّة إنسانية خاصة ، فى لحظة خاصة ، فى موقف خاص ، لأن الأديب لا يتعامل مع التجريد ــ ولكننا لو تركنا العمل الفنى فى قبضة الخصوصية وحدها لضاعت من أيدينا الخيوط التى تحدّد حركة الشخصيات داخل العمل الفنى ؛ ومن ثم كان لابد للأديب أن تكون له هاديات ، أو مجموعة من المفاهيم ، يفسّر على ضوئها : ما يفعله البشر ، وكيف ، ولِمَ . ولذلك فإنى أرى من الضرورى وجود هذه الهاديات التى سُمّيت منا أيديولوجيا ، أو رؤية العالم ، أثناء النقاش ، لما لها من تأثير على بناء العمل الفنى ؛ هذا التأثير الذى قد يتسع لينال من التكنيك . فإذا تصور أديب ما أنه لا قيمة لما يفعله البشر ، وأن هناك قوة قدرية غيبية هى التى تبدّل الإنسان من حال إلى حال حسب مشيئتها ، كما تحقق فى « عبث الأقدار » للأستاذ نجيب محفوظ ، فإن العمل الروائى فى هذه الحالة يكون قابلاً للمصادفة ؛ قابلاً للغريب والعجيب وغير المتوقع . ولذلك لا يحقق مثل هذا العمل نجاحاً فنياً كاملاً .

أما الشق الثانى فى العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، فهو الخطأ فى أن نحاول فرض التجريد على خصوصية اللحظات . إننا بذلك ندخل البشر فى قوالب لا تخلو من كآبة ، ونوحد بينهم توحيداً يتسم بالغرابة . إن الموجود البشرى لا يمكن أن يمثل التجريد العلمى لصفات البشر . قد يقال على سبيل المثال ، إن الطفل المراهق فى سن (كذا) يتمتع بالصفات الآتية (كيت وكيت) . ولكن لا يوجد طفل فى الدنيا تتمثل فيه هذه الصفات ، قد تتمثل بنسبة ٥٠ ٪ أو ٦٠ ٪ . كذلك فى الأدب ، فعندما أريد طفلاً معيناً ، بنسب معينة ، نتيجة لظروف معينة ، أكون قد أخضعت الأطفال فى عملى الأدبى لهذا التجريد ، ومن ثم يسقط العمل الأدبى . فالتجريد فى هذه الحالة يصبّ البشر فى قوالب بالغة الضيق ؛ ولذا نرى العمل الأدبى وقد اتسم بالآلية ، ومن ثم صار فقيراً بدرجة ملحوظة .

إن طبيعة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا لابد لها من وجود الهاديات . وفى الوقت نفسه لا يجوز لهذه الهاديات أن تتحكم فى العمل الفنى فتخنق الطبيعة البشرية وتقضى على تنوعها ، وإلا أصبحنا أمام مواقف تتسم بالنمطية ، كما نطالع فى معظم أفلامنا .

سعد الدين إبراهيم :

أولا ، لا أختلف مع الدكتور عبد المحسن بدر فيما ذهب إليه من توصيف للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا . ولكن قد يكون الخلاف فى أنى لا أرى ضرورة وجود أيديولوجيا ؛ فهى فى تصورى تحصيل حاصل . فكل أديب لابد أن تكون لديه أيديولوجيا ، سواء أفصح عنها أو لم يفصح . وأهمية الدور الذى يقوم به النقد الأدبى هو الكشف عن هذه الأيديولوجيا .

ثانياً ، هناك أشياء تهدّد المجتمع ، وعلى الناقد الأدبى أن يتنبه إليها حتى يتناولها الأديب فى أعماله الإبداعية ، على صورة تخرج من حيز الوعظ والنمطية . فإنى أرى على سبيل المثال ، أن غياب العقلانية ، وعودة القطعية إلى لغة الخطاب الاجتماعى والسياسى والفكرى ، من النذر التى تهدّد المجتمع بالتخلف والتمزق . فإذا أضفنا إلى ذلك تيارات الطائفية والقبلية والعشائرية والطفيلية ، تكشف لنا قدر هائل من المخاطر التى تهدّد أمن المجتمع وسلامته . ولهذا كله يأتى دور الناقد فى قرع أجراس الخطر فى سرعة وقوة ، ويأتى دور الأديب لصياغة أعمال أدبية تكرس هذه المخاطر أو تعمقها .

والملاحظ أن ما أشير إليه لا يتم بالدرجة المطلوبة . ربما كان ذلك نتيجة لنوع من الاهتزاز ، وربما كانت هناك صورة من صور القهر — لا أقصد قهر السلطة أو الدولة — تفرضه جماعات معينة فى المجتمع ، يكاد يُسْكِت الناس ، يكفرهم ، يتهمهم بالخيانة . قد يكون ذلك كله وراء إحجام الناقد والأديب عن أن يقوما بدورهما الذى أشرت إليه ، وإن كان هناك عنصر آخر لا يمكن إغفاله ، يتمثل فى منافذ إنتاج الثقافة وترويجها . وهذه مسألة على جانب كبير من الأهمية ؛ فقد تدخلت قوى متخلفة فى المجتمع المصرى والعربى ففرضت سلطتها لامن خلال أجهزة الدولة فحسب ، بل من خلال القطاع الخاص . ولو ألقينا نظرة على العشرين سنة الأخيرة ، ما وجدنا أعمالاً فنيّة أو أدبية تعرضت لمثل هذه الاتجاهات بالقوة اللازمة .

ولكن هذا كله لا يحول بينى وبين القول إن هناك قوة اجتماعية مع التقدم . ويدخل فى مقومات هذه القوة ما قد نختلف معه من مواقفنا الأيديولوجية . فالقوة الرأسمالية المنتجة تمثل قوة تقدم ، قد تكون مُسْتغِلة للعمال ، وقد تعارضها ، ولكنها تنتج ثقافة . هذه الثقافة التى تنتجها هذه التكوينة الاجتماعية جزء من الثقافة اللبرالية ، بوصفها تياراً فكرياً له قوة اجتماعية تؤيده وتكرسه . وهذا يعود بنا إلى ما ذهب إليه الدكتور عبد المنعم تليمة عندما قال إن هناك قوى اجتماعية متخلفة لها حضورها على الساحة ، ولا يجوز لنا أن نتجاهلها . ولكنى أقول معه إننا يجب أن نتحاور مع مثل هذه القوى . وأضيف من جانبى أهمية دحض مقولات هذه القوى . هذا شىء ؛ الشىء الثانى ، هو أن هذه القوى غير قادرة على الإنتاج الأدبى المبدع . لقد وُجدت هذه القوى منذ عشرينيات هذا القرن ! ماذا أنتجت من أدب أو فن ؟ لم أجد لها على هذا المدى الطويل نسبياً ، شعراً إبداعياً أو مسرحاً أو رواية أو قصة قصيرة .

لويس عوض :

لأن ذلك لا يقع فى نطاق اهتمامها — إن مهمتها إسكات الغير .

سعد الدين إبراهيم :

قد تكون مهمتها كما تقول . ولكن لها وجود لابد أن نتحاور معه — ومع ذلك أعود فأقرر حقيقة لقارىء هذه الندوة ، أن هذه القوى غير قادرة على الإبداع أو الإنتاج الأدبى .

أما النقطة الأخيرة التى أود أن أشير إليها ، فهى أن الإبداع — كما ذهب إلى ذلك الدكتور عبد المحسن بدر — استجابة جديدة ، إما للواقع نفسه ، وإما لواقع متغيّر . ولكن هذه القوى المتخلفة غير قادرة على إفراز مثل هذه الاستجابات الجديدة ، ولذا لا يمكن أن ينطوى عملها على إبداع أو إنتاج ثقافى ، حتى ولو قيل إنها تنتج ثقافة .

عبد المنعم تليمة :

مادمنا نتحدث عن الأدب والأيديولوجيا ، يبقى فى الحقيقة أمران يجب أن نميز بينهما : الوصل والفصل . لقد جرت أمور أثناء المناقشة تتكىء وتلحّ على الوصل بين الأدب والأيديولوجيا . ولكن بقى لدينا الفصل . ولعلنا نتساءل ونقول : ما الذى يمايز بين الأيديولوجيا مستقلة ، والأعمال الأدبية متحققة ؟ أرى فى هذا الجانب أمرين : الأمر الأول ، يقول إن الموقف فى العمل الأدبى — الذى يسمى أحياناً بالمضمون أو المعنى أو الغاية أو المحتوى — لابد له أن يدور فى إطار أيديولوجيا محدّدة يعيها الكاتب ، أو يصدر عنها صدوراً طبيعياً . ولكن هذا الموقف له طبيعته الذاتية ؛ لأن العمل الأدبى من إبداع فرد له رؤ اه وأحلامه وأشواقه الخاصة . ولذا فنحن هنا أمام فصل حقيقى بين الأدب والأيديولوجيا . فالموقف فى العمل الأدبى يقترب من الأيديولوجيا لأنه يصدر عنها ، ولكنه فى الوقت نفسه يتميّز عنها ، لأنه يرى فى داخل الأيديولوجيا رؤ ية خاصة ذاتية . وإذا كان العلم يكشف عن الأوهام الأيديولوجية ، فإن العمل الأدبى يقوم بدور مماثل لما يقوم به العلم عندما يتمكن من دحض الأيديولوجيا ؛ بمعنى أن الفنان يرى مالا يراه الآخرون . وقد تكون هذه الرؤ ى بعيدة لها صفة المستقبلية ، ولكنها قد تصبح حقيقة بعد حين من الدهر ، لأن الواقع يتنبأ بها . فالأديب هنا يصدر عن الأيديولوجيا ولكنه ينفيها عندما يتجاوزها ؛ لأنه — كما قلنا من قبل — يرى أشياء لا تراها جمهرة الناس وهى تتلقى الأيديولوجيا السائدة وتتقبّلها . إنه هنا يكتشف أشياء جديدة تنفى كثيراً من الأوهام الأيديولوجية .

وثم فصل آخر بين الأدب والأيديولوجيا يتعلق بتاريخ الفن ، وليس بالأعمال الفنية على انفراد . فتاريخ الأيديولوجيا يسير سيراً تقدمياً يجبّ فيه الجديد القديم . لقد كانت وعياً حقيقياً وأصبحت وعياً زائفا بتجدّد الحياة . ولكن الأمر ليس على هذه الصورة فى تاريخ الأدب . فتاريخ الأدب أو الفن ، لا يعفّى الجديد فيه على القديم ؛ فقصيدة امرىء القيس تقف — الآن — مع قصيدة أدونيس أو صلاح عبد الصبور . إن إحداهما لا تحلّ محل الأخرى ولا تغنى عنها . وكذلك الفن ، لا يخضع لنواميس التقدم ، وإن كان ثم خضوع فهو لنواميس التطور . يتطور الفن فى جانب التقاليد الفنية ، ولكنه لا يتقدم ، أى لا ينفى جديده قديمه . هذه وقفة أولى . .

عز الدين إسماعيل :

معذرة ! فهذه نقطة مهمة . إن الفصل الذى تتحدث عنه بين

الأيديولوجيا والتطور والأدب يفترض اعترافاً دائماً وضمنيا بكل ما أنتج من أدب فى كل العصور .

عبد المنعم تليمة :

ما دخل منه تاريخ الأدب فقط ؛ بمعنى ما اعتدّ به فى عصره وأصبح من الخوالد . إنى هنا أتكلم عن الأدب الذى اعترف به تاريخ الأدب ، فاختص أعمالاً محدّدة رشّحها ذوق ذلك العصر ، وأقرّت ذلك الترشيح دوائر الدراسة والنقد . ولذلك فهناك تمايز بين تاريخ الأدب عن تاريخ العلم وتاريخ الفلسفة وتاريخ الأيديولوجيا ، فضلاً عن التاريخ العام .

عز الدين إسماعيل :

أى أنه أصبح وحدة .

عبد المنعم تليمة :

لا شك فى أن التاريخ الفنى له سياقه الذى يتصف بالقوة عن التاريخ العام ، ويتصف بقوة عن غيره من التواريخ الثقافية الأخرى . ولكنه يتمايز ، لأنه يخضع للتطور وليس للتقدم .

عبد المحسن طه بدر :

هذه نقطة خلافية . إنى أتخيّل أن الباقى من أرسطو بعد استبعاد أشياء منه ، هو الباقى من فن الملحمة ــ على سبيل المثال ــ مع استبعاد أشياء منها ؛ الباقى من كليهما هو الإنسان ، وهو فى الوقت نفسه المستمر فيهما . إنى عندما أتقبّل الملحمة الآن ، وقد دخلت تاريخ الأدب ، لابد أن أتجاوز عن مجموعة من المعطيات ؛ الآلهة ، وأشباه الآلهة ، وسطوة القدر . هذه أشياء أتجاوزها بوصفها ظواهر خصوصية ، وأقبل الجانب الإنسانى . وكذلك فى رؤيتى للأدب ، فهو خاضع للقوانين نفسها ؛ فنحن نستبعد الأشياء التى ترتبط بظروف اجتماعية معينة ، ونبقى على ما هو إنسانى . ومن ثم فإنى لا أرى فارقاً كبيراً يعطى ذلك التمايز بين تطور الفن وتطور الفكر الإنسانى بعامة .

عز الدين إسماعيل :

قد لا أجد اختلافاً حاداً بين ما تذهب إليه ، وما ذهب إليه الدكتور عبد المنعم . لقد قام تاريخ الأدب بعملية انتخابية ، حتى رأينا أن ما بقى من س أو ص من الأدباء والفنانين ، هو ما ارتضاه وأبقى عليه تاريخ الأدب ، ووعته العصور المختلفة .

عبد المحسن طه بدر :

هذا صحيح .

عز الدين إسماعيل :

إذن ، فالعملية الانتخابية التى يجب أن نقوم بها الآن أن ندع من (س) ما ندع ، وأن نبقى على ما يتصف بالإنسانية منه . هذا ما يؤكده تاريخ الأدب عندما يقوم بعمليته الانتخابية .

عبد المحسن طه بدر

وهذا ما يؤكده تاريخ الفلسفة أيضا .

عبد المنعم تليمة :

إنى أتناول قضيّة جوهرية يتصف بها تاريخ الأدب والفن دون غيره من التواريخ . إننا على سبيل المثال ، نصطنع منطقاً يختلف عن المنطق الأرسطى . ونتعامل مع اكتشافات العلم حتى اللحظة التى نحن فيها وليست الكشوف العلمية عام ١٩٧٠ . إن الجديد هنا ينفى القديم ويحلّ محلّه . ولكن الأمر يختلف بالنسبة لتاريخ الفن . فتاريخ الفن تتواتر فيه التقاليد الفنيّة ، ولا ينفى الجديد منه القديم ؛ لأن تاريخ الفن هو غذاء البشرية المعاصرة . .

إن إنتاج الفنان العظيم ، حتى ولو كان من منطلق طبقى ، هو فى حقيقته مشاركة لها فعاليتها فى الإنتاج الثقافى لأمته ، وللثقافة الإنسانية . وعندما يرشحه تاريخ الفن يصبح خالدا ، فى هذه الحالة فقط ، يتمايز تاريخ الفن عن غيره من التواريخ . ولكنه تمايز أكدنا اتصاله من قبل ؛ لأنه يتصل بالتاريخ العام للأمة ؛ يتصل بتاريخ الفكر ، وتاريخ العلم ، . . . الخ . إنى أركز هنا على فكرة التمايز ؛ على الفصل وليس الوصل .

عز الدين إسماعيل :

هل تظل أيديولوجيا هذا المنتخب قائمة فى تاريخ الأدب ؟

عبد المنعم تليمة :

هذه مسألة خلافية جدّ عريضة ، تأتى فى صلب علم الجمال . هل أحاكم الفن محاكمة فكرية مجرّدة ؟ إننى بوصفى أيديولوجيا أنتمى إلى المادية التاريخيّة ، هل أحاكم الفن والأعمال الفنيّة كلها من خلال منظورى الأيديولوجى أو من منظور جمالى أولا ؟ إن الفيصل هنا للإدراك الجمالى والتشكيل الجمالى ، وليس للأيديولوجيا ، على أساس أن الفن فى حقيقته إدراك جمالى يفصح عن الموقف فى النهاية .

نقول السؤال بصورة أخرى : هل للناقد اليوم ، أو لمؤرخ الفن ، أن يؤرخ ، فينفى ما ينفى ويقبل ما يقبل ، بناء على أساس فكرى أو على أساس تواتر وتواصل التقاليد الفنية ، حتى ولو اختلفت مع وجهة نظره الأيديولوجية ؟ هذه مساحة خلافية ، ومشكلة عصية ، سوف أنتقل إليها الآن فأقول : عاش طه حسين يفتش عن العصر ، وعاش محمد مندور يفتش عن المجتمع ، ويعيش لويس عوض يفتش عن الفكر . ولقد تعاصروا جميعا فى واقع محدد ، وفى تركيبة تاريخية محدّدة ، وكان كل منهم يصدر عن أيديولوجيا عامة تبنّاها المجتمع المصرى ، سندها الفلسفى الانتقال من النهر إلى العصر ، وسندها السياسى الانتقال من الشمولية الكلاسيكية (الحكم المطلق القديم) إلى اللبرالية،وكان كل منهم يفتش فى العمل الأدبى عن شيء .ولو فتشوا عن التشكيلات الجمالية فى العمل الأدبى لخرجوا بموقف أكثر دقة . هذا ما أزعمه ، وهذا تقويمى لهم . ولهذا فإنى أرى أن المحاكمة الفكرية للفن لا يمكن أن تتوافر لهاالدقة إلا اذا استندت إلى قرائن جمالية من العمل الفنى نفسه ، وفى تاريخ الفن ، على تقاليد الفن المتواترة ، وإلا تحولت إلى محاكمة فكرية مجرّدة . هذه مشكلة ، أنتقل منها إلى الموقف الأدبى العام فى مصر والعالم العربى ـ من زاوية الاتصال الأيديولوجى ـ أجد أنه مجتمع يحاول الخروج من الشمولية إلى التعدّدية ، بخاصة فى البيئات المتقدمة منه وفى مقدمتها مصر . ومفهوم التعدّدية هو تقبّل المدارس النقدية والجمالية ، والقيادات الفكرية على اختلافها . بمعنى ألاجبهة فى الفكر ؛ فكل فكر له استقلاله وتمايزه . وبجانب مفهوم التعدّدية ، نرى مفهوم الوحدة . ومفهوم الوحدة يتحقق فى جبهة الثقافة وليس فى الفكر ، فالثقافة حياة وحركة واتساع يشمل المجتمع بأسره . فنحن فى جبهة الثقافة المصرية وحدة ، وفى

داخل هذه الوحدة تقوم التعدّدية التى تسمح لمدارس الفكر والفن والإبداع كلها أن تلج من بابها الواسع . هذا هو تشخيصى لموقفنا اليوم ؛ التعدّدية الصحيحة والوحدة الحقيقية . التعدّدية هى أن يصدر الإنسان عن فكره وتحت رايته ، مع الإقرار بوجود الآخر والمحاورة معه . وهنا تأتى جبهة الثقافة العربية .

عز الدين إسماعيل :

أمامنا الآن مجموعة من الأسئلة ، ترتبط ارتباطا مباشراً بالعلاقة بين الأيديولوجيا والأدب . فعلى سبيل المثال ، مع تعدد القيمة الأدبية والجمالية للنصوص ، كيف تتحدّد القيمة الجمالية والأدبية للنصوص الأدبية ؟ هل تتحدّد عن طريق العلاقات اللغوية والأبنية الفنية للنصوص ؟ ولكن هذه القيمة تعود فى المقام الأول إلى الفئات الاجتماعية والمؤسسات التى تشكلها وتعمل على تثبيتها ، مستخدمة فى ذلك مفهوماً تتبنّاه كل فئة على حدة . يبدو أن علينا أن نحدّد الأدب كما حدّدنا الأيديولوجيا . لقد ظهر لنا فى أثناء الحوار أنه من الممكن أن يكون لدى فئة من الناس مفهوم ما للأدب مغاير للفئة الأخرى ؛ بمعنى أن يتحقق ويتعاصر أكثر من مفهوم للأدب ، يزعم كل منها لنفسه الحق فى الوجود والشرعية . ترى هل تعنى بالتعدّدية أن تكون هناك تصورات مختلفة للمفاهيم الأساسية سواء للأيديولوجيا أو للأدب الذى هو محلّ نظر ، حيث إنه فى ضوء هذه المفاهيم يأتى النشاط متعدّد الألوان ، فضلاً عن شرعيته فى أن يوجد بهذا المعنى ، أو أنه عند تصحيح المفاهيم ، أو الالتقاء حول مفهوم ما بنسبة معقولة ، يمكن أن يُفضّ كثيرا من عناصر هذه التعدّدية لصالح حركة تطورية بالمعنى الحقيقى ؟

عبد المنعم تليمة :

ما دمنا فى الواقع الاجتماعى أخلاطا وأمشاجا وقبائل وطوائف ، فلابد أن نقبل التعدّدية أو نقبل السيطرة - وليس الهيمنة - لجهة ما . فإن أردنا أن ننفى هذه التعدّدية بجوانبها المريضة ، التى هى فى حقيقتها تعدّدية مريضة ، كانت المحاورة هى السبيل إلى ذلك . فأنا أدعى - فرضا - أن ما لدى هو الصحيح . ولكن كيف أفرضه على هذه الجماهير العريضة ؟ إما أن أفرضه بالسلطان ، وإما أجعله بالمحاورة . إن دعواى تتلخص فى أننا مجتمع يرث أبنية وهياكل منذ آلاف السنين ، بابلية وآشورية وفينيقيّة وفرعونية وبربرية وزنجية . . . الخ . وأن هذا التكوين ، فى هذه اللحظة التى نتحدث فيها ، يصل إلى غاياته من الوحدة . لن تتم له الوحدة السياسية إلاّ بالمحاورة السياسية ، ولن تتم له الثقافة الموحدة إلا بالإقرار بوجود عناصر الثقافات الموروثة والقائمة ، والمحاورة الفكرية والأدبية بلا قهر على الرغم من صحة ما أراه . ولكنّى لن أفرض هذه الصحة ابتداء ، ولكن ستفرض الوحدة الإقناع ، والإقناع وحده . إن صحة المفاهيم لا يفيدها شيئا اقتناعى الذاتى ، وإنما تتحقق صحتها إذا ما تبنّاها جمهور المفكرين والأدباء والعاملون فى ميدان الثقافة عن طريق الإقناع .

عز الدين إسماعيل :

عندما نصل إلى العملية النقدية على الأساس الذى نقول به ، ما العناصر التى لها تأثيرها الواضح فى الكشف عن المنظور الأيديولوجى فى النص الأدبى ؟ هل يعتد فى هذه الحالة بالعامل الذى أراه أنا أو بعوامل عدّة ، تُدخل على عملى قدراً من المرونة يستوعب ما يراه الآخرون صحيحاً ؟ بمعنى هل تبقى تعدّدية النظرة النقدية ؟

عبد المنعم تليمة :

لا شك فى ذلك . هذا أمر واقع .

عز الدين إسماعيل :

فى الممارسة ؟

عبد المنعم تليمة :

لا يزال نقاد كثيرون يصدرون عن رؤية للأدب بوصفه تعبيراً جميلاً عن الشعور الصادق . أى أن الكاتب أو الفنان يصدر صدوراً طبيعياً كما تصدر الرائحة عن الزهرة . وهناك مناهج أخرى تقول إن الأدب انعكاس للواقع ، وموازاة رمزية للواقع ، وإدراك جمالى للواقع . أى المفاهيم يتحقق له الكسب ؟ الذى يستطيع أن يقنع الأغلبية من النقاد . التعدّدية قائمة وملموسة ، وإن كانت أكاديمياتنا ودورياتنا معكوسة . من الذى ينجح فى النهاية ؟ الأقدر على إقناع الكثرة بلاجدال .

لويس عوض :

إنى أعرف من ينجح .

عبد المنعم تليمة :

لقد أشرت والزملاء الأفاضل ، عندما توقفتم عند شواهد كثيرة من التليفزيون . ولقد تقبّلت معظم ما قيل حتى لا أدخل فى مناقشة الشواهد . المعيار فى حقيقته معيار أدبى جمالى يفصح عن موقف مركب لابد من كشفه . وهذا الموقف فى الوقت نفسه ذو طبيعة قومية طبقية إنسانية من جانب ، وذو طبيعة ذاتية روحية من جانب آخر . ولذا لا أستطيع أن أختزله إلى عنصر بسيط . ولكن ما الفيصل ؟ التحديد الرهيف لهذا الموقف حسب قدراتى ؛ قدراتى فى قراءات فى علم النفس والمجتمع ، إلى غير ذلك من قراءات . ولكن لابد أن ينهض ليدعم هذا التحليل ، قرائن جمالية من العمل نفسه . وإلا أصبح كلامى لا يعدو أن يكون ثرثرة ، إنشاء ، يُسند لعلم التاريخ أو لعلم الاجتماع ، ولكنه لا يُنسب أبداً لعلم الأدب . أضرب لذلك مثلا : تعاصر محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس . سنأخذ قصة قصيرة لكل منها فى الفترة المبكرة فى منتصف هذا القرن . يوسف إدريس يصدر عن الموجز الجمالى للأدب العربى فى حينه من الناحية اللغوية ، فى حين يصدر محمد عبد الحليم عبد الله عن لغة المنفلوطى . بيرم التونسى يقول (كذا وكذا) . ولكن يستحيل عليه أن يقول كما يقول صلاح جاهين عما ذكره التاريخ البشرى عن الخليل ، إلى أن يصل إلى محمد وخديجة . . « دخل محمد على خديجة قالها غطينى . . خديجة غطت محمد بشفتها » لقد أصبحت الأنثى صديقة ورفيقة ، فى حين نراها عند بيرم التونسى امرأة كما كانت عند الجيل الأول .

إن تطور اللغة الأدبية فى وسعه أن يكون معياراً فاصلاً فى الكشف عن موقف الكاتب من تطور مجتمعه . هذه دعواى : إن لم تكن هناك قرينة تشكيلية فى العمل الأدبى على ما أقول ، فإن قولى فى هذه الحالة يصبح بعيداً بدرجة كبيرة عن الجهد الذى بذله الفنان فى عمله .

عز الدين إسماعيل :

إذن ، فالعملية التحليلية للبحث عن أيديولوجيا نص أدبى . .

عبد المنعم تليمة :
تبدأ بالتشكيل لتنتهى بالتوصيل .

عز الدين إسماعيل :
هل يعكس التشكيل . .

عبد المنعم تليمة :
أسوق قرينة من الأدب العربى .

عز الدين إسماعيل :
إنى مقتنع بذلك .

عبد المنعم تليمة :
مثلنا الأعلى المتنبّى . لقد أراد أبو نواس أن يسخر من المقدمات الطللية ولم ينجح فى القرن الثانى الهجرى . ولكن الأمر اختلف فى القرن الرابع الهجرى عند المتنبى العظيم . لقد جاءت قصائده الأمهات الخوالد بلا مقدمات . إنه يريد أن يسخر ولكن فى مقدمة جديدة . إنه لا يقف عند الربع يبكى ويستبكى . يقول :

أيدرى الربـع أى دم أراقـا — وأى قلوب هـذا الركب شـاقا
لـنـا ولأهـله أبـداً قـلـوبٌ — تـلاقى فى جسوم مـا تـلاقى
ومـا عفت الـريـاح لـه محـلاً — عفـاه من حـدا بهمُ وسـاقـا

فالمتنبّى هنا لا يذكر المقدمات ، وإن كان يبدع مقدمات جديدة . ومعظم قصائده بلا مقدمات على الإطلاق . فهذه القرائن فى تقاليد الشعر العربى ، تنبىء بالفعل عن فحولة وطاقة غنائية عظيمةٌ فى تاريخ الأمة ، فضلاً عن تكوينها لموقف عروبى . إننا نستطيع أن نشير إلى ماأبدعه المتنبّى ونقول : هـذه هى العروبـة فى شعر المتنبّى ؛ لأنـه استطاع أن يجدّد تقاليدها الفنية العظيمة ، وأن يضيف إليها من إبداع عبقريته الجديد . هذه دعواى على كل حال ، والمراء فيها يطول .

عز الدين إسماعيل :
لا . . . لا مـراء فيهـا . ومـا أحب أن أسجله ، أن التحليـل الأيديولوجى الذى نمارسه فى عملية النقد ، غالبا ما يتجه مباشرة إلى ما يسمى بالمضمون . وأصبح المضمون هو المعيار الأول والأخير فى تعليقنا على النص ، وفى تقديرنـا له عـلى المستوى الأدبى . أى أننـا أصبحنا نتجه بطريقة مباشرة إلى الاهتمـام بالموقف أو المضمون أو بما نسمية بأيديولوجيا الأدب .

عبد المنعم تليمة :
هذا الدرس لا جدال فى مشروعيته . ولكنه انتقل برمته إلى علم آخر منفصل ، يسمى علم اجتمـاع الأدب ، حيث أصبح قـوامـه التحليل السوسيولوجى ، المضمونى والأيديولوجى .

عز الدين إسماعيل :
ولكن مهمـة النقد ، حتى يستعيـد مواقعـه ، لا بد أن تبـدأ من التحليل الفنى ، ويبرز لنا هذه الأيديولوجيا التى يريد أن يتحدث عنها من خلال عملية التشكيل الصرف .

عبد المنعم تليمة :
لا أشك فى هذا .

عز الدين إسماعيل :
أليس هذا ما نفتقده ؟

عبد المنعم تليمة :
هذا هو علم النقد العام ، وعلم الجمال الأدبى اليوم .

عز الدين إسماعيل :
ألا يمكن أن نتـواصى فى هذا ؟ إنى أرى أنـه لكى يتحقق تحليل أيديولوجى صحيح ومقنع . .

عبد المنعم تليمة :
لا بد أن ينهض بالتحليل الجمالى أولا .

عز الدين إسماعيل :
لخصوصية هذا النشاط .

عبد المنعم تليمة :
نعم .

عز الدين إسماعيل :
يتبقّى سؤال عن النصـوص التى نسميهـا نصـوصـاً تـاريخيّـة أو اجتماعية أو فلسفية ، والتى كانت تدرج بشكل أو بآخر فى المفهـوم العام لما نسميه بالنشاط الأدبى ، نجد فيها أيديولوجيا ولا نجد فيها فنّاً . ما موقع هذه النصوص عـلى اختلاف مضمـونها من الدراسـة الأدبية ؟ بمعنى ألا يمكن أن تصبح موضوعاً لدراسة أدبية ؟

عبد المنعم تليمة :
المثل الأرفع لهذا محاورة أفلاطون ، وهى قطعة من الفن الخالد . إننـا فى هذه الحـالة نتنـاول ما أنجـزه الكاتب بـالفعل ، بعيـداً عما انتواه . .

عبد المحسن طه بدر :
لو سمح لى . . لقد انفصلت اللغات ، وأصبح لكل شىء لغته المستقلة . إن لدينا ثلاثة مستويات للغة مفهومة ومحدّدة ؛ المستوى الـرياضى بمـاله من خـاصية التجـريـد . والمستـوى العلمى ويتميـز بالتجريد والتقرير والعمومية ، والمستوى الأدبى ، ويجمع بين الخاص والنسبى والجزئى . إننا نحدث خلطا بين اللغات إن نظرنا إلى أسلوب التعبير العلمى نظرتنـا إلى أسلوب التعبير الأدبى . ولا أشـك فى أن محاولة الخلط بـين هذه اللغـات الثلاث ، يؤدى إلى تعمية الحقائق وإفسـاد الأدب ؛ لأننا بـذلك نخـرج عن لغة الأدب الـطبيعية التى أصبحت أكثر تحديداً ، وبعد أن تحدّد مفهوم الأدب والفن ، ولم يعد هنـاك المعنى الذى يقـابله فى التعبير العـربى ، الأخـذ من كـل شىء بطرف . إن ما أهدف إليه هو ألا نعود إلى مثل هذا الحديث بعد أن تحدّدت النوعيات ، وتحدّدت خصوصيات كل لغة من لغات الخطاب .

عز الدين إسماعيل :
أعتقد أننا الآن ، بعد أو وقفنا طويلا عند مفهوم الأيديولوجيا فى سياقها التاريخى العام ، واستعرضنا أشكال تحققها فى واقع الممارسة ، فى نموذجيها الإيجابى والسلبى ، ووقفنا عند البديل الذى يحل ـ على نحو ما ـ تناقضاتها المفهومية ، متمثلاً فى نظرية « رؤ ية العالم » ، ثم وصلنا ذلك كله بموقف الأديب بوصفه منتجاً للأدب فى مجتمعه ، أى ممارساً للنشاط الذى ينطلق من موقف أيديولوجى ، أو يتضمنه ، أو يروج له ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، منتهين من ذلك إلى الموقف الناقد من هذا النتاج على مدى تاريخنا الأدبى ، وعلى مستوى الواقع الذى نعيشه ، ومؤكدين لجدلية الشكل الجمالى مـع هذا الموقف ، نظراً للخصوصية المميزة لهذا النشاط ـ أعتقد أننا نكون بذلك قد وصلنا إلى حد يمكن التوقف عنده . شكراً لكم !

الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية

زكي نجيب محمود

١ - الأيديولوجيا مصطلح طارىء على الثقافة العربية ، بم نحلله ؟ وكيف نعرّبه ؟

حدث بعد قيام الثورة الفرنسية بقليل ، أن أنشىء فى فرنسا ـ بدل أكاديميات العلوم التى كانت قائمة قبل الثورة ـ « المعهد القومى للعلوم » ؛ وقسم ذلك المعهد أقساما ، كان من بينها قسم خاص بعلوم الأخلاق والسياسة ؛ واندرجت تحت هذا القسم ، فروع مختلفة ، كان منها فرع خصصوه لدراسة الطريقة التى تتكون بها « الأفكار » ؛ فاقترح أحد الأعضاء ، أن يطلق على هذه الدراسة الجديدة ، اسم « أيديولوجيا » أى « علم تكوين الأفكار » ؛ فكانت هذه أول مرة ، ظهر فيها هذا المصطلح ، بهذا المعنى الذى حددوه له ، والذى ذكرناه .

ثم لم يلبث المصطلح أن تغير معناه قليلا ، بحيث يطلق على مجموعة الأفكار والمعتقدات ، التى يبثها مجتمع ما ، فى نفوس أفراده ، لترسم لهم أفضل الطرق ، التى يسلكونها فى حياتهم العملية والنظرية ، ليحققوا للمجتمع أهدافه ؛ ومعنى ذلك أن أولى الأمر فى مجتمع ما يحددون لأعضاء ذلك المجتمع ، الإطار الفكرى ، وخصوصا فيما يتعلق بالأمور السياسية ، وهو الإطار الذى لا يجوز لأحد أن يخرج على حدوده ، ثم تكون له الحرية كلها فى أن يفكر كيف شاء ، داخل حدود ذلك الإطار .

وجاء ماركس و إنجلز ، فاستخدما كلمة « أيديولوجيا » بمعنى ينحرف انحرافا يسيرا عن المعنى السابق ؛ إذ هو عندهما لا يعنى مجموعة فكرية يضعها مجتمع لأعضائه ، بل يعنى فقط مجموعة الأفكار القائمة على أوهام ، لا على حقائق الواقع . وقد كانت المجتمعات ـ فى رأيها ـ تتعمد أن تبث فى نفوس الناس ، مثل هذه الأفكار التى لا تقام على واقع ، حتى تتحدد لهم بهذا رؤية خاصة بهم لما يجرى فى العالم الخارجى . وكان الذى يقابل كلمة « أيديولوجيا » ـ مأخوذة بهذا المعنى ـ عند ماركس و إنجلز ، هو النظر العلمى للواقع . ومن أقوال ماركس فى هذا الصدد ، أن الأيديولوجيا ـ بهذا المعنى ـ هى حالة الوعى ، التى تكون عند الناس ، بالنسبة إلى الظروف التى يعيشون فيها ، بحيث تظهر لهم تلك الظروف مقلوبة رأسا على عقب ، كما يحدث لصور الأشياء فى آلات التصوير ؛ وواضح من ذلك ، أن ماركس ينفى أن تكون نظريته أيديولوجيا .

ثم اتخذ المصطلح معنى واسعا بعد ذلك ، بحيث أصبح معناه : الفكرة التى تستبد بصاحبها ، ويحاول أن يفسر بها الوجود كله ، والنظم الاجتماعية كلها ؛ وبناء على ذلك ، يكون الوجود الاجتماعى كله ، كأنما هو كتلة واحدة متماسكة ، مشتملة على كل أجزائها ، بحيث لا تستطيع أن تمس جزءا بتغيير ، إلا ويتغير النظام كله ؛ وأصحاب هذه النزعة يتخذون حيال أفكارهم المستبدة بعقولهم ، وقفة مغلقة ، فإما أن تقبلها كلها ، وتقبل النظام الذى يترتب عليها كله ، وإما أن ترفضها كلها وترفض النظام الذى يترتب عليها ، أى أنهم لا يسمحون بالنقد الجزئى ، الذى يحاول أن يصلح جزءا دون جزء آخر ، أو فكرة من البناء الشامل دون فكرة .

هكذا تطور مصطلح « أيديولوجيا » فى معناه ؛ حتى انتهى إلى أن يكون اسما يشير إلى المركب الفكرى الذى يحيط بأبناء المجتمع الواحد ، إحاطة تأخذهم من جميع أقطارهم ، من سياسة إلى أدب وفن إلى غير ذلك من أوضاع الحياة ، بحيث يبقى ذلك المركب الفكرى موحد الكيان ، غير قابل للتقسيم ، فيؤخذ كله أو يترك كله . ومع ذلك فيبدو لى أن الأنفع لنا فى مجال حديثنا هذا ، أن نُدخِلَ فى معنى « أيديولوجيا » أى مركّب فكرى ينشر جناحيه على فئة من الناس ، قد تكون مجتمعا معينا بأسره ، وقد تكون جزءا من

مجتمع ؛ فيضع لتلك الفئة حدود ما يقبلونه وما يرفضونه ، خدمة لمبدأ عام وشامل ، يؤمنون به منذ البداية ؛ ومثل هذه الفئة التى تلتزم مقدما بمبدأ معين ، وتفرع منه فروعا تنسج منها شبكة تلتف خيوطها لتشمل أوضاع الحياة جميعا ، أقول إن مثل هذه الفئة من الناس ، أو قد تكون الشعب الواحد كله ، تختلف عن المجموعات البشرية الأخرى التى لا تقيد نفسها بأيديولوجيا معينة ، لا فى أنها تلتزم مبدأ فى حين تحيا هذه المجموعات البشرية الأخرى بغير مبدأ أو مبادىء ، بل تختلف عنها فى أن المبدأ مفروض عليها ، وأما هذه المجموعات الأخرى فتختار مبادئها ، وقد تغير اليوم ما اختارته بالأمس ، إذا تغيرت ظروف حياتها ، وذلك فضلا عن قابلية هذه الجماعات لنقد الأفكار المفردة ، فى حين أن أنصار الأيديولوجيا المفروضة يخشون مثل هذا النقد خوفا من أن ينهار البناء الفكرى كله .

وواضح أن كلمة « أيديولوجيا » دخيلة على اللغة العربية ، وهى ــ كما ترى ــ مؤلفة من جزءين : « أيـديو » ، ومعنـاها « فكرة » ، و « لوجيا » ومعناها « علم » ، ومن هنا جاء معناها ، الذى هو « علم الأفكار » عند أول من أنشأوها ــ كما أسلفنا ــ فى فرنسا ، بعد نشوب الثورة الفرنسية مباشرة ؛ ولو كنا لنختار لها اسما عربيا ، فأنسب ما أراه هو كلمة « مذهبية » ؛ على أننى وجدت الفيلسوف الإسلامى « الفارابى » ــ فيما قرأته له ــ يستخدم كلمة « الملّة » لهذا المعنى ؛ فالملة هى مجموع الأفكار والمعتقدات التى يلتف حولها فئة معينة من الناس ، يناصرونها ويلتزمونها ؛ وهذا هو المعنى نفسه الذى حدا بالشهرستانى أن يسمى كتابه المعروف « الملل والنحل » (الملل جمع « ملة » والنحل جمع « نحلة » بكسر النون)،غير أن كلمة « ملة » لم يعد لها على اللسان العربى الحديث ذلك الإيحاء بمعناها الحقيقى ، ومن هنا كان مصطلح « المذهبية » أنسب فيما أرى .

٢ - هل الأيديولوجيا هى الممارسة الفلسفية فى العصر الحديث ، على مستوى النظم الجماعية والمفكرين الأفراد ؟

قلنا إن الأيديولوجيا ـ كما تفهم الآن عادة ـ هى المخطط النظرى المرسوم ، الذى يحدد ما « ينبغى » أن تكون عليه صورة المجتمع ، من حيث الأهداف والوسائل المختلفة التى توصل إلى تلك الأهداف ؛ وهى صورة رسمت على أساس تحليل معين للمجتمع : كيف يتطور ، وإلى أى الغايات « يجب » أن يتطور ؛ وسواء أكان ذلك التصور صحيحا من الناحية النظرية أم لم يكن ، وسواء أكان التحليل الذى أقيمت على أساسه تلك الصورة صحيحاً أم لم يكن ، فذلك لا يؤثر فى جوهر الموقف ؛ إذ جوهر الموقف هو أنه حالة من حالات كثيرة ومختلفة ، تشترك كلها فى أن الإنسان يبدأ من « فرض » معين مفروض ، ثم يتحتم عليه بعد ذلك أن يستخرج ما لا بد له أن يلزم عن ذلك الفرض من نتائج ، فتكون هذه النتائج المحتومة هى التى تقيم الجدران لحياته من شتّى نواحيها : فكرا وسلوكا ؛ فالهيكل كله شديد الشبه بأى بناء نظرى ـ كهندسة إقليدس مثلا ـ يوضع له الأساس مما يزعم أنه بديهيات عقلية لا سبيل إلى تغييرها ، فإذا تولدت عن ذلك الأساس المبدئى « نظريات » ، كانت هى وحدها الأفكار واجبة « التطبيق والتنفيذ »،ومن ثم يجيء البناء الاجتماعى والثقافى المقام على مثل ذلك الهيكل مجتمعا مغلقا ، لا يجوز لأحد أن يضيف إليه شيئا ، ولا أن يغير من مقوماته شيئا .

وإذا كان ذلك كذلك بالنسبة إلى « الأيديولوجيا » ـ أينما فرضت وحيثما أقيم عليها هيكل البناء الاجتماعى والثقافى ـ فإن الأيديولوجيا عندئذ ـ وعندئذ فقط ـ تكون هى محور الفكر ـ فلسفيا كان ذلك الفكر أو غير فلسفى ـ وسواء جاء ذلك الفكر على مستوى النظم ، أو جاء على مستوى الأفراد ، لكنه أبعد ما يكون عن أن يوصف بأنه يصور الفكر الفلسفى فى « العصر الحديث » (كما ورد فى السؤال) .

وجدير بنا ــ عند هذا المنعطف من سياق الحديث ـ أن نرسم صورة موجزة سريعة للنشاط الفلسفى فى « العصر الحديث » ، لكى نتبين فى وضوح أين وكيف تقع « الأيديولوجيا » على خريطة الفكر الفلسفى المعاصر (وهنا نفترض بأن السؤال قد قصد بقوله « العصر الحديث » عصرنا هذا الذى نعيش فيه ، وذلك لأننا إذا أردنا الدقة ، وجدنا « الحديث » و« المعاصر » على اختلاف فى المدلول) ؛ فيمكن القول بصفة عامة ، إن العصر كله يشترك فى محور واحد يدير حوله فاعلية فكره الفلسفى ؛ وذلك المحور الواحد هو « الإنسان » هنا والآن ؛ لكن المشاركة فى محور واحد ، لم تمنع الأطراف المختلفة من أن يأخذ كل طرف بجانب من حياة الإنسان ، ليجعله دون سائر الجوانب مدارا لاهتمامه ؛ فكان أن قسم العالم الفلسفى قسمين ، ثم انقسم كل قسم منهما فرعين (وهذا على سبيل التقريب)،فأما أول القسمين الكبيرين ، فيتركز بصفة عامة فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، ولقد جعل اهتمامه ـ من ناحية الفكر الفلسفى ـ منصبا أساسا على « فلسفة العلم » ، بمعنى تحليل الفكر العلمى ورده إلى وحداته الأولية ليتبين لنا على ضوء ذلك التحليل ، طبيعة ذلك الفكر العلمى ، وشروط صحته ؛ ثم تفرع ذلك القسم الأول فرعين : فسادت فى بريطانيا نزعة التحليل الرياضى واللغوى ، وسادت فى الولايات المتحدة نزعة النظر إلى الحصيلة الناشئة عن ذلك الفكر العلمى ، فيكون صحيحا أو فاسدا بمقياس المنفعة الناتجة عنه .

وأما القسم الكبير الآخر ، فهو الذى نراه فى كثير من أقطار أوروبا ، شرقها وغربها ؛ إذ يسود هناك أن ينصب الجهد الفلسفى أساسا ، لا على البنى العلمية ، بل على « الإنسان فى حياته الفعلية » ؛ ثم يتفرع هذا القسم فرعين : فرع فى غربى أوروبا يشتمل على الفلسفات الوجودية بأنواعها وهى تستهدف البحث عما يحقق للإنسان حريته ، وفرع آخر فى شرقى أوروبا ، يجعل بحثه عن الإنسان كذلك ، لكنه هذه المرة هو الإنسان مجتمعا مع غيره فى حياة مشتركة ، ولا قبل للفرد الواحد بالفكاك من روابطه بالآخرين ؛ وهاهنا

فقط تجيء فكرة « الأيديولوجيا » التى ترسم للناس مسبقا صور الفكر وطرائق السلوك ؛ وبالتالى يكون الفكر الفلسفى ـ كغيره من جوانب الفكر ـ مقيدا فى ممارسته بقيود الأيديولوجيا المشروطة مقدما .

٣ - هل تعتقد أن الفكر العربى الحديث ، استطاع أن يبلور لنفسه أيديولوجيا واضحة الحدود والمعالم ؟

إننى لا أدرى على وجه الدقة ، حدود الفترة الزمنية التى يشير إليها السؤال بعبارة « الفكر العربى الحديث » ، إلا أننى أوثر أن نمد تلك الحدود لنجعل طرفها رفاعة الطهطاوى ، وطرفها الحالى هو الحياة الفكرية كما نخوضها اليوم من عام ١٩٨٥ ؛ فإذا نظرنا نظرة شاملة نلقيها من عل على تلك الحقبة الطويلة فى امتدادها عبر ما يقرب من مائة وخمسين عاما ، وجدنا الفكر العربى بعامة ـ والمصرى بخاصة ـ سائرا فى خطين متوازيين ، يتماسان حينا ، لكنهما يتباعدان أحيانا ، حتى لكأن أصحاب كل خط منهما ينتمون إلى جماعة غير الجماعة التى ينتمى إليها أصحاب الخط الثانى .

ولقد بدأ هذا التفرع فى حياة « الفكر العربى » منذ أراد العلماء الذين جاءوا مع نابليون بونابرت فى حملته على مصر ، أن يبهروا شيوخ الأزهر بأمثلة من نتاج العلم الطبيعى الجديد ، فكان من الشيوخ فريق بهره ما رآه ، وفريق آخر سخر واستنكر ؛ إذ رأوا أنه إذا كانت لتلك العلوم الطبيعية قواها ، فللعلم الروحانى قوته كذلك ؛ ومن هذه النقطة الأولى على الطريق ، سار الفكر العربى فى خطين متوازيين : أحدهما يرى ضرورة الأخذ بما جاءت به الحضارة الجديدة ، والآخر يقف من تلك الحضارة كلها بعلومها وغير علومها موقف الرفض ؛ لكن هذا التقسيم قد يضللنا ببساطته وتبسيطه ، وإلا فالفريق الأول لم يجعل أخذه عن الغرب حضارته وبعض ثقافته ، مشفوعاً برفضه لما هو حيوى ومهم من تراثه ، وكذلك كان الطريق الثانى الذى وقف من الغرب الحديث موقف الرفض ، لم يجعل رفضه ذاك مصحوبا برفض الاطلاع على علومه ، والانتفاع بما نتج عن تلك العلوم من وسائل العيش ؛ ومثل هذا التداخل فى خصائص الفريقين ، قد أدى إلى اضطراب الصورة ، حتى لكثيرا ما يحتاج الأمر منا إلى دقة فى التحليل ، لنعرف ماذا يميز « الفكر العربى الحديث » من صفات ، وذلك فضلا عن جانب آخر ، كان له أهمية كبرى فى مسار الفكر العربى الحديث ، وهو جانب الفكر السياسى ، الذى جعل محوره التماس الطريق إلى الحرية السياسية والتحرر من قبضات المستعمرين ؛ وهؤلاء المستعمرون كانوا جميعا من أبناء الغرب ؛ فنشأت بالضرورة كراهية خاصة نحو الغرب ، اشترك فيها أصحاب الخطين المتوازيين على السواء ، إلا أن أحد الخطين لم يرد أن يمد كراهيته لسياسة المستعمرين ، حتى تشمل ثقافته ؛ فى حين رأينا أصحاب الخط الثانى لا يفرق بين سياسة وثقافة .

وبعد هذه التحوطات ، أجيب عن السؤال المطروح إجابة فيها كثير جدا من التقريب ، فأقول إن الفكر العربى خلال قرن كامل ، امتد بين منتصف القرن الماضى أو ما يقرب منه ، إلى منتصف هذا القرن أو ما يقرب منه ، قد استطاع أن يبلور لنفسه أيديولوجيا متميزة القسمات ، لكنها لم تكن أيديولوجيا بالمعنى الذى يفرض فيه المخطط الثقافى عنوة ، بل هى أيديولوجيا بالمعنى الذى يجعلها تصورا لما نتمنى أن يكون أهدافا تستحق منا أن نسعى إليها ، رآه رجال الفكر ببصائرهم على بعد بعيد ، فتمثل فيها كتبوه وما أبدعوه ؛ وأما تلك الأيديولوجيا فقد كان أبرز مقوماتها هو محاولة الجمع فى صيغة واحدة ، بين ما هو حيوى من تراثنا لنصون به هويتنا التاريخية وما هو جوهرى من ثقافة الغرب الجديد ، لنكسب به صلاحية الوجود . كانت تلك الأيديولوجيا كامنة فى ضمائر أعلامنا فى دنيا الفكر والأدب ، فينتجون على هديها ما ينتجون . وقد نسأل : وماذا عن الفريق الرافض خلال ذلك القرن من الزمان ، الذى امتد بين نصفى القرنين الماضى والحاضر ؛ وجوابنا هو أنهم كانوا هناك ، يرفعون أصواتهم ما يرفعونها ، فتظل خافتة فى الأسماع ، والذى خفتها هو هدير المجددين وقوتهم وصلابتهم ومكانتهم فى النفوس .

ثم جاءت هذه المرحلة الأخيرة ، التى يحياها ما قد يسمى بالفكر العربى الآن ، فإذا بالحظوظ تنعكس مقاديرها ؛ فالخطان المتوازيان ما يزالان قائمين ، ولكل منهما أيديولوجيته الخاصة به (بالمعنى غير السياسى لهذه الكلمة).فلئن كانت أيديولوجيا الفريق الآخذ عن الغرب ، هى ــ كما وصفناها ــ محاولة للجمع بين ماض وحاضر فى صيغة واحدة ، فإن أيديولوجيا الفريق الرافض للعصر ، ذات خط واحد ، وهو استرجاع الماضى ليكون حاضرا ؛ ولهذه الأيديولوجيا فى يومنا الصوت الأعلى ، لظروف تاريخية ، كان أهمـــها ثقل عبء العصر وقدراته الجبارة على صدر الأمة العربية فى جملتها . وعجزت هذه الأمة عن دفع ما قد ناءت بسطوته ، فأطلقت عنانها نحو أحلام تستعيد بها مجدا لها كان ولم يعد ، وإذا كان لكاتب هذه السطور أن يتنبأ بما سوف يحدث بعد حين ، فإنه لعلى عقيدة تقرب من اليقين ، أن الخطين المتوازيين سيظلان قائمين ، لكن الصوت الأعلى لابد عائد إلى أصحاب الصيغة الجديدة الجامعة بين ماض وحاضر .

٤ - هل الأيديولوجيا شرط لإقامة بناء ثقافى ما ؟ أو هى تستخلص منه ؟ وما أهميتها فى تحديد قيمته ؟

إنه ليبدو أن تكون الأيديولوجيا ، فى أى معنى من معانيها ، حاصلا مستخلصا من سوابق سبقتها ؛ على أن هذا لا ينفى أن تعود بدورها فتكون موجهة ، لما هو آت بعدها ؛ فإذا أخذناها بذلك المعنى الأكثر شيوعا فى الدول الاشتراكية ، وهو أن تكون الأيديولوجيا خريطة رسمية سياسية « معلومة » الحدود ، للحياة الثقافية كلها ، بأوسع معنى تفهم به كلمة « ثقافة » ؛ فلابد لرجل الفكر أن ينحصر بفكره تحت سقفها ، ولرجل الفن أو الأدب ، ألا يبدع ما يبدعه إلا فى إطارها ، بل ولابد للإنسان كائنا ما كان ، أن يسلك فى طرائق عيشه مسترشدا بتعاليمها ، إننا إذا أخذنا الأيديولوجيا بهذا المعنى ــ فلنا أن نسأل : ومن أين

يجىء واضعوها بما يوجههم فى رسم خطوطها ومعالمها ؟ إنهم قبل ذلك يتمذهبون بمذهب فكرى معين ، يوحى إليهم بضرورة أن تقام حياة الناس على الأسس الفلانية ، لكى تصلح للناس تلك الحياة ؛ وهذا المذهب بدوره لم يكن لينشأ فى عقول أصحابه إلا أن يكون بما شهدوه أو كابدوه أو درسوه . من هذه الروافد ينشأ لهم مذهب جديد فى طريقة العيش ، عملا وفكرا وفنا وأدبا وفراغا ؛ فيأتى من يقتنع بالمذهب ويحكم فى آن واحد ، فإذا هو يقيم لشعبه الصورة المثلى كما يراها ، ويلزمهم إلزاما باتباعها .

وإذا نحن أخذنا الأيديولوجيا بمعان أخف ، كأن يتشبع فريق من الناس بثقافة معينة ، كأن يتشبعوا بثقافة تغلب عليها النزعة الدينية ؛ أو تغلب عليها النزعة العلمية ، أو ما شئت ؛ ثم حدث لأولئك أو لهؤلاء أن يكونوا أصحاب الحكم ، أو أن يكونوا من حملة القلم ، أو غير هذا وذلك من وسائل القوة ؛ فالأرجح جدا أن يرفعوا لواء الثقافة التى تشربوها فاعتقدوا ألا نجاة إلا بها .

أما أهمية الأيديولوجيا ، أيا كان نوعها ، فى تحديد القيمة التى يحكم بها على الثقافة التى تبنى عليها ، فواضحة ؛ لأن الأيديولجيا بحكم تعريفها ــ أى تعريف تشاؤه لها ــ بمثابة القواعد التى تكون الأحكام بعد ذلك ، صحيحة أو فاسدة ، على أساسها ؛ إنها ــ مثلا ــ كقواعد النحو فى اللغة ، نعرف بها صحة التركيب اللغوى ؛ أو هى كقواعد لعبة كرة القدم ، تسبق عملية اللعب ، ليحكم الحكم على أساسها من وكيف أخطأ لاعب وأصاب لاعب .

وهكذا الحال تماما فى أحكامنا الثقافية ، كل منا يبنى أحكامه على المركّب الفكرى الذى حصلته له تجاربه الماضية ، بما فى ذلك الطريقة التى ربى بها ونشأ عليها ؛ ومن هنا جاء أفلاطون قديما بالتشبيه بالكهف ، وهو تشبيه أخذه عنه كثيرون من بعده ، ربما كان أهمهم تأثيرا هو فرانسس بيكون ، وخلاصة ذلك التشبيه هى أن كلا منا يكون من تجارب حياته الماضية ، بمثابة من يعيش فى كهف ، لا يستطيع أن يعلم إلا ما يراه وهو فى كهفه ، حتى ليصبح ذلك الكهف هو كل دنياه ، وتأخذه الدهشة إذا سمع عن شىء آخر جاءه من ساكن كهف آخر .

لكن إذا كان كل منا ، إنما يعيش داخل كهف مما حصلته تجاربه الماضية ، من أفكار وعقائد وغير ذلك ، فهل يمتنع علينا ــ إذن ــ أن نفرق بين خطأ وصواب ؟ كلا ؛ لأن اللجوء الى كهوفنا فى إصدار أحكامنا إنما هو كلجوء الإنسان إلى نزواته الوجدانية العابرة ، يستلهمها التمييز بين الصواب والخطأ ، وعندئذ تراه لا يرى صوابا إلا ما وافق هواه ؛ فمقياس الحكم لابد أن يكون « خارجيا » لا « داخليا » ، ما دام الأمر الذى يطلب الحكم فيه ، هو من الأمور التى يراد لها أن تكون مشتركة بين الناس جميعا ؛ أى أن مقياس الحكم فى مواقف عامة كهذه ، لابد له أن يكون « موضوعيا » ، فيبحث الأمر المعروض للحكم ، بحثا يتناوله فى حقيقته الخارجية ، بغض النظر عما يحسه الباحث إزاءها من ميل أو نفور ؛ وبعبارة أخرى نقول : إن ما يميز ويفاضل بين كهف أيديولوجى يعيش فيه زيد ، وكهف أيديولوجى آخر يعيش فيه خالد ، هو العقل المنطقى بمنهاجه العلمى ، وليس هذا هو مقام التفصيل فى العقل ومنهجه .

٥ - ما مدى التلازم ــ فى تصورك ــ بين الرؤية الأدبية والموقف الأيديولوجى ؟ وهل يمكن أن تغيب الأيديولوجيا عن الإبداع الفنى ؟

إذا أخذنا الأيديولوجيا بالمعنى الذى يجعلها « وجهة نظر » يتبنّاها الأديب ، مستخلصا إياها من تجاربه الخاصة ، غير مرغم عليها من سلطة خارج نفسه ، كان التلازم قويا بين الأيديولوجيا والرؤ ية الأدبية ؛ فمن المعلوم أن جزءا كبيرا جدا من الشعر العربى القديم ــ مثلا ــ كان ذا صلة وثيقة بالانتماء القبلى للشاعر ، كما كان ذا صلة قوية بصلاته الاجتماعية ، ومعنى ذلك أن شعر الشاعر صادر عن موقعه الذاتى بالنسبة إلى وجوده الشخصى ووجود القبيلة التى ينتسب إليها ؛ أى أن الشعر فى هذه الحالة نوع من الدفاع عن النفس ، بالمعنى المادى لهذا الدفاع ، وبالمعنى الوجدانى ، وبالمعنى الثقافى،وبكل معنى يرتبط بحياة الشاعر ووجهة نظره .

وانظر إلى الأدب العربى الحديث والمعاصر ، تجد جزءا كبيرا منه كذلك ، محاولات من رجال الأدب لاستحداث صورة جديدة للمواطن العربى . وها هنا لا فرق بين من تكون الصورة المنشودة من وجهة نظره استــعادة للماضى ، ومن تكون الصورة عنده استشرافا لمستقبل يأخذه عن السلف ولكن يضيف إليه ما يجعل الحياة إبداعا جديدا . لا فرق بين هذا وذاك فى هذا الصدد ؛ إذ إن كليهما ينتج أدبا مرتبطا بوجهة نظره .

ومع قيام تلك الرابطة القوية بين الأدب المبدع من جهة ، ووجهة النظر العامة والخاصة عند الأديب ؛ فهنالك روائع الروائع فى ريخ الأدب ، تكاد توحى بأن مبدعيها قد تجردوا عن ذواتهم ما استطاعوا سبيلا إلى ذلك التجرد ، ليتمكنوا من أن يكشفوا الستر عن كوامن النفس البشرية كما هى قائمة فى واقعها الحى ، حتى ليجوز لنا القول بأن سمة من سمات الأدب الرفيع ، ألا تجد فيه صورة الأديب ، بقدر ما ترى فيه صورة الإنسان ؛ وإلا كان من المتعذر علينا أن نعلل قدرة شاعر مثل شكسبير ، فى تصوير عشرات من النماذج البشرية ؛ فالذى يتلقاه المتلقى فى هذه الحالة ــ هو رؤ يته لتلك النماذج وهى تعلو وتهبط وتجد وتمزح ، ويتفاعل بعضها مع بعض . وهذا ــ بالطبع ــ لا ينفى أن يستطيع ناقد أدبى فاحص ، من استخراج رؤ ية عامة كان الشاعر ينظر من خلالها إلى تلك الشخوص فى معتركات حياتها ، كأن يقال ــ مثلا ــ إن الإطار الواسع الذى كان يحتوى رؤ اه ، هو هدم النظام الاجتماعى الذى كان سائدا قبل النهضة الأوروبية ، والذى كان يقيم الحواجز الفاصلة بين الطبقات .

٦ - كيف نرى نتاج جيل رواد الأدب العربي الحديث ، من المنظور الأيديولوجي ؟ وماذا طرأ عليه من تغير ؟

ما نزال نأخذ الأيديولوجيا بالمعنى الذى يقتصر على وجود مركّب فكرى معين بأهدافه ووسائله ، لكنه نابع من الأديب نفسه ، وليس مفروضا عليه . وإذا كان هذا هكذا ، قلنا إن جيل رواد الأدب العربي الحديث ، في النصف الأول من القرن بصفة عامة ، وخلال العشرينات والثلاثينات بصفة خاصة ، قد استغرقتهم فكرة « الحرية » إلى الدرجة التى أخذت به تلك الفكرة تبث إشعاعها فى النتاج الأدبي كله ، ولقد كانت تلك الحرية المنشودة تركز أغلب جهدها قبل ثورة ١٩١٩ فى مصر ، على الحرية السياسية ؛ وأما خلال العشرينات والثلاثينات ، فقد نشرت أجنحتها فى عدة اتجاهات ، لتشمل حرية الشعر ، وحرية الفن ، وحرية البحث العلمى وحرية الاقتصاد ، وحرية الشعب فى شكل حكومته ، وكل حرية أخرى يمكن لفكرتها أن تطوف برأس الكاتب .

وطرأ تغير بعد منتصف القرن ، على فكرة الحرية المنشودة ، مع بقائها فى الأساس ؛ وكان التغير فى الشكل وفى المضمون معا ؛ فقد نظر إلى الحرية من منظور اجتماعى أكثر مما نظر إليها على أنها حرية لأفراد ؛ وكذلك أقيمت حواجز سلفية — إلى جانب الحواجز الاجتماعية — لتحصر نشاط الأديب داخل حدودها ، ذلك من حيث الشكل ؛ وأما من حيث المضمون ، فقد ضحل المحصول الفكرى عند أصحاب الموهبة الأدبية ، إلى درجة أن يشعروا بالرغبة الأكيدة فى الحرية — ثم لا يعرفون على وجه التحديد فى أى شىء يريدونها ؟ ولعله قد حدث فى الأذهان خلط بين « الحرية » و« التحرر » ؛ فبينما التحرر هو تحطيم لقيد ما ، فإن الحرية تأتى بعد ذلك فى أن يبنى صاحب الموهبة ما يبنيه ، بيد أننا نرى كثيرين اليوم كأنهم يكتفون بتحطيم القيود ، دون أن يتبع ذلك إقامة بناء ؛ كما حدث فى مجال الشعر بالنسبة إلى معظم شعراء هذا الجيل ؛ إذ تخلصوا من قيود اللغة ، وقيود الوزن ، وقيود القافية ، لكى يسكبوا مواهبهم بعد ذلك فوق الرمال لتبتلعها الرمال .

أية أيديولوجيا ؟

مجدى وهبه

«إن الأيديولوجيا نتيجة لحاجة الإنسان إلى فرض نظام فكرى على العالم»
إدورد شيلز

هناك مجموعة متزايدة اليوم بعد اليوم للكلمات التى تمثل المعانى المجردة ، كالديموقراطية والحرية والخير والشر والعدالة ، والتى يختلف الناس فى تعريف معناها ، بسبب ما توارثوه من وجدان وإيمان وولاء وتعليم . فالديمقراطية مثلا كلمة يفهمها الغربى فهما مختلفا عن فهم الشرقى لها ، والخلاف السائد فى عالمنا اليوم لا شك أنه يستمد الكثير من مرارته وعنفه من اختلاف التفسيرات الفلسفية والسياسية لمجموعة من المفهومات المجردة العامة . ومع ذلك فقد يرى البعض أن الاختلاف المذهبى الذى يترتب على ضرورة التعريف وإعادة التعريف للمعانى المجردة هو أساس كل فكر مثمر ، وكل تساؤل مؤد إلى تساؤل أعمق وأدق أثناء بحث الإنسان عن حقيقته المرضية لنفسه ، أو عن اليقين الذى يطمئنه فى الحياة . إلا أن المهم فى الأمر هو أن ينحصر هذا البحث فى حدود البحث نفسه ، والمحاورة والتعمق فى معانى الحياة ، وألا يتعدى ذلك إلى صك الشعارات المثيرة التى تفرض خيارا خانقا على الضمير ، بحيث يشعر الإنسان أن هذه هى الحقيقة ولا حقيقة غيرها ، وأن كل ما عداها كفر جدير بالكره والإبادة .

إننا نعيش فى أزمنة خطيرة يحاصر فيها ضمائرنا أصوات متنوعة ومتنافرة تدعونا للالتزام بمنهاج دون غيره ، وبحقيقة دون غيرها ، وبخطة عمل وأداء لا رجعة فيها ولا انحراف . زد إلى ذلك أن غابة المفهومات المثيرة التى نتخبط فيها تتميز بظلام داكن لا تستطيع عين الفرد المجردة أن تخترقها ، لتتبين الحقيقة وحدها ومن غير معين . فالدولة أضخم من الإنسان ، والحقائق (إن لمست) أكثر من أن يحصرها عقل الفرد ،والظروف المادية للحياة تفرض نفسها على الوعى بحيث لا يستطيع الإنسان أن يخلو لنفسه لكى يتأمل وحده فى دلالات الدنيا ودواعى التقدم . وها أنا ذا أنطق بكلمة «تقدم» وهى إحدى المفهومات الهلامية التى يطاردها العقل الحائر فى غابة المفهومات .

ومن هذه الكلمات الخطرة كلمة «أيديولوجيا» ، التى شَرُفَت بالظهور فى المعجم الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، وفى المجلد الثانى للمعجم الكبير الذى صدر منذ سنين قليلة من نفس المجمع ، بل إن المعجم الفلسفى قد أورد هذا المصطلح فى صيغ ثلاث : «أيديولوجى وأيديولوجيا وأيديولوجيون» ، مع الشرح والتعريف لكل منها . وإنه لجدير بالذكر أن التعريب قد غلب على الترجمة فى كل من هذه الصيغ بالرغم من عدة محاولات سابقة للإتيان بمقابل عربى محض لهذه المصطلحات .

وإن كنت قد وصفت الأيديولوجيا بأنها كلمة خطرة ، فما قصدت من ذلك أنها كلمة يختلف الناس فى فهمها لأغراض مذهبية أو وجدانية ، بقدر ما قصدت أن ألفت النظر إلى أنها كلمة حديثة العهد نسبيا بلغة الفلسفة (إذ إنها لم تصك إلا فى أواخر القرن الثامن عشر

بفرنسا) ، ثم إنها تطورت فى دلالاتها المختلفة التى باتت تشتمل على أضداد على مر الزمان ، وحتى فى زمن واحد . فإذا سمح لى أن أثقل على القارىء ، عرضت بشىء من الإيجاز تاريخ تطور دلالة اللفظ منذ نشأته حتى الآن ، وذلك بالرغم من التعريفات الدقيقة التى وردت لها فى المعجم الفلسفى المذكور ، وفى المعجم الفلسفى الذى وضعه الدكتور مراد وهبه (١٩٦٦ ؛ ١٩٧٩) .

إن المسئول الأول عن بحث كلمة «أيديولوجيا» هو الفيلسوف الفرنسى أنطوان لويس كلود ديتوت دى تراسى Antoine Louis Claude Comte Destutt de Tracy الذى ولد سنة ١٧٥٤ وتوفى سنة ١٨٣٦ . وكان قد تأثر بنظرية الفيلسوف الإنجليزى جون لوك التجريبية ، كما تأثر بمذهب الفيلسوف الفرنسى كوندياك (Condil-lac) الذى يرد كل معرفة أو إدراك إلى أصول حسية بحت . وانطلاقا من هاتين الفكرتين وضع ديتوت دى تراسى كتابا كبيرا فى أربعة مجلدات سنة ١٨٠١ أسماه «عناصر أو أوليات الأيديولوجيا» (Elé-ments d'idéologie) . إلا أن أول ظهور لكلمة (idéologie) جاء سنة ١٧٩٦ فى محاضرة ألقاها دى تراسى . وكان أساس نظريته أن الفكر الإنسانى ما هو إلا عملية ناتجة عن تحرك الإحساسات (sensations) ؛ إذ إنه كان يرى أن الحالات الأربع الرئيسية للسلوك الواعى عند الإنسان وهى : الإدراك والذاكرة والقدرة على الحكم (Jugement) أو التمييز والإرادة ، ما هى ــ فى الواقع ــ إلا أشكال وتصنيفات مختلفة لإحساسات الإنسان . وقد امتدت هذه الأفكار المجردة إلى نظرة عامة لتفسير التاريخ والنظم الاجتماعية ومناهج التربية ، الأمر الذى جعل من هذه النظرية أساسا للنظريات السائدة فى فرنسا من أواخر الثورة الفرنسية حتى تولى نابليون الحكم . وكان الذين يعتنقون هذه النظريات يسمون بالأيديولوجيين ، نسبة إلى المصطلح الذى نحته ديتوت دى تراسى . إلا أن نابليون سرعان ما ثار على الأيديولوجيا (والأيديولوجيين) ، اعتقادا منه أن هذه النظريات فيها أفكار خطرة تجمع بين تنمية الحرية الفردية والتخطيط الاجتماعى العام ، الأمر الذى قد يهدد كيان الدولة المركزية القومية التى أسسها نابليون . بل إنه ذهب أبعد من هذا ونسب هزيمة فرنسا العسكرية فى معركة واترلو سنة ١٨١٢ إلى سفسطة الأيديولوجيين وتأثيرهم الهدام فى الروح المعنوية الفرنسية .

أما دى تراسى فكان غرضه من بحث هذه الكلمة أن يأتى بما اعتبره «علما للأفكار» ، موضوعه دراسة الأفكار ومعانيها ، والقوانين التى تحكم علاقاتها بعضها ببعض ، والبحث عن أصولها والدلالات التى ترمز إليها فى اللغة والإيماء ومظاهر السلوك البشرى . ومن أجل ذلك اختار البادئة ــ idéo ، المشتقة من الكلمة اليونانية idéa (إيديا) ، التى مرت بدلالات كثيرة قبل أن تدرك معنى «الفكرة» (ومن هذه الدلالات الشكل والمظهر والصنف والطبيعة والشكل المثالى والنموذج والمثل بالمعنى الأفلاطونى) . واختار اللاحقة ــ logia ، التى تدل على فكرة العلم أو المنهج المعرفى أو الفكرى ، إلا أنها مشتقة بدورها من الكلمة اليونانية lógos (لوجس) التى تعنى «خطبة» أو «كلمة» ، لاشتقاقها من الفعل (légein) (ليجين) ، أى تكلم أو «انتخب» (فالكلام ما هو إلا انتخاب لعدد من الأفكار والمعانى والتعبير عنها) . على أنه يلاحظ أن اللاحقة ــ logia ، قد تعنى معنيين فى اللغات الأوربية الحديثة : فالأول ، هو الكلام أو طريقة الكلام (كما هى الحال فى كلمة eulogy الإنجليزية التى تعنى المديح) ، والثانى ، هو العلم أو الدراسة ، على أساس أن العلم أو الدراسة لا يأتى أصلا إلا معبِّرا عنه بالكلمة المبلورة للفكرة . وانتقلت كلمة idéologie إلى أغلب لغات أوربا قبل انتهاء القرن الثامن عشر ، على أنها وصف لمحاولة بطولية ، لإقامة الفكر والأنشطة العقلية بعامة على أسس علمية خاضعة لقواعد مناهج مرسومة . ويبقى هذا المعنى الخاص لكلمة أيديولوجيا فى الحقل الفلسفى حتى منتصف القرن التاسع عشر .

على أن سخرية نابليون من القائلين بهذه النظرية المتفائلة ، بل عداءه لهم ، دفعاه إلى أن يتهم الأيديولوجيين (idéologues) بأنهم يضللون الشعب عندما يوهمونه بأنه صاحب سيادة سياسية ، وقادر على أن يدير شئونه بنفسه . فكانت أهم تهمة يوجهها نابليون إلى الأيديولوجيين هى أنهم يقيمون نظريات سياسية واجتماعية ، لا على أساس الواقع وحقيقة الطبيعة البشرية ، ولكن على أساس نظرة تجريدية وهمية لقدرة العقل البشرى على الاستقلال بإرادته الجماعية ، وعلى تنظيم حياته الاجتماعية والسياسية على النحو الأكمل . ومن ثم اتخذت الكلمة معنى جديدا هو الدعوة للثورة والحرية المطلقة ، على أساس أفكار جوفاء وأوهام فكرية ، منطلقها التعصب للأفكار دون رجوع إلى الواقع . ولا شك أن هذا المعنى المستهجن للكلمة ، لقى حظا كبيرا لدى الساسة والمفكرين أنفسهم ، عندما أخذوا يبتعدون عن جملة الأفكار التى اقترنت فى أذهانهم بما سمى بحركة التنوير من ناحية ، وبوليدتها الثورة الفرنسية وكل ما تولد عنها من عنف وقسوة وظلم ، من ناحية أخرى . ولقد ترتب على ذلك أن أصبحت الأيديولوجيا تصف التعصب الفكرى غير الواقعى والابتعاد عن الواقع الاجتماعى من ناحية ، وعن الاهتمام بالوجدان الذى أصبح السمة المميزة للحركة الرومانسية فى أوربا (بكل تطوراتها) من ناحية أخرى .

وهنا يلاحظ أن الفكر المحافظ والدعوة إلى الحكم المطلق (فى صورتها النابليونية شبه الشعبية) ، والنزعة الرومانسية ، وجدت كلها مجالا للاتفاق فى استنكارها للأيديولوجيا . وهذا هو المعنى الثانى للأيديولوجيا الذى ساد فى أوربا حتى اتخذ شكلا جديدا فى لغة الفلسفة والجدل السياسى على يد كارل ماركس وفريدريخ إنجلز فى أواخر العقد الخامس من القرن التاسع عشر . ويلاحظ أن كلمة أيديولوجيا قد اتخذت فى مذهب هذين المفكرين معنيين مختلفين تمام الاختلاف فى مناسبات مختلفة ؛ فكان أول تعريف فى كتابهما «الأيديولوجيا الألمانية»[1] عبارة عن تأكيد للدلالة المستهجنة النابوليونية بسبب مهاجمتها فى هذا الكتاب للفلسفة المثالية المتوارثة عن فكر هيجل . فكان رأيهما فى الأيديولوجيا أنها عبارة عن نظام للأفكار الباطلة التى يمكن اعتبارها ثانوية وغير متصلة بحقيقة ثابتة (لأنها مجرد امتداد للبناء العلوى للطبقة الحاكمة) ، وأنها مجرد محاولة لتبرير السيطرة الطبقية على بقية المجتمع ، بقصد تثبيت هذه السيطرة على جماهير الشعب . فقالا فى كتابهما المذكور : «إن أفكار الطبقة الحاكمة ، هى فى كل زمن ، الأفكار الغالبة والمسيطرة . ولذلك ، فإن الطبقة التى تمثل القوة المادية الغالبة فى المجتمع ، هى دائما ، وفى الوقت نفسه ، القوة الفكرية الغالبة فى المجتمع نفسه» ؛ لذلك كانا يعتبران الأيديولوجيا استخداما غير أمين للتفكير على أساس أنها تشويه (عن وعى أو عن غير وعى)

للحقائق بقصد تبرير موقف الطبقة الحاكمة . وقد لقبها إنجلز وقتئذ بعبارته المشهورة على أنها عبارة عن «وعى كاذب» . وكان مبعث هذا التعبير النقدى للأيديولوجيا ، الرغبة فى تفنيد نظرية هيجل القائلة بأن البشر ما هم إلا أدوات فى أيدى التاريخ ، يقومون بأدوار عهدت إليهم من قِبَل قوى مستعصية على الإدراك ؛ لأن دلالة التاريخ كانت خفية عليهم . والفيلسوف وحده ، فى رأى هيجل ، هو القادر على أن يفهم وقائع العالم على حقيقتها . وترتب على ذلك أن نقد ماركس وإنجلز كان موجها لهذه المحاولة لتبرير الحالة الراهنة فى المجتمعات ، الأمر الذى يحط من شأن كل محاولة للثورة على الأوضاع الراهنة فى مجتمع ما .

وكان رأى ماركس وإنجلز فى «الأيديولوجيا الألمانية» أن الأفكار الغالبة فى زمن ما «ما هى إلا التعبير التصويرى ، أو المثالى للعلاقات المادية فى مجتمع ما» . فإذا لم تدرك الأفكار على هذا النحو ، أصبحت ما أسماه بالأيديولوجيا قائلين : إن الأيديولوجيا هى قلب الحقائق رأسا على عقب ، كما هو الحال فى الموضوع المصور عندما يرى فى «الحجرة المظلمة» (camera obscura)، وهى أصل آلة التصوير الفوتوغرافى الحديثة . فالعيب الرئيسى فى الأيديولوجيا (فى نظر ماركس وإنجلز) هو الاهتمام بالأفكار على أنها أعيان (entities) قائمة بذاتها ، وغير خاضعة لأية قواعد سوى قواعدها الذاتية . لذلك يمكن القول بأن ماركس وإنجلز قد التزما فى (إحدى دلالتى الكلمة) بالمعنى الذى جاء به نابليون والمحافظون والرومانسيون بعده ، ولكن مع الإشارة فى الوقت نفسه إلى أن الفكر مرتبط ارتباطا وثيقا بأسس طبقية اجتماعية ، قوامها العلاقات المادية بين أعضاء المجتمع . فقالا فى الكتاب نفسه : إن مفكرى الطبقة الحاكمة ، هم دعاة إيجابيون للأيديولوجيا ، يدافعون عن طبقتهم بحجج مأخوذة من الأوهام التى تكون طبقتهم قد نسجتها نسجا كاملاً عن نفسها وعن حقها .

ومع ذلك ، فإن الدلالة الأخرى للأيديولوجيا قد شرعت فى الظهور عندما كتب كارل ماركس كتابه المعنون «مساهمة فى الدراسة النقدية لفلسفة السياسة» (سنة ١٨٥٩) حيث قال :

«إنه لابد من التمييز بين التطوير المادى للظروف الاقتصادية فى الإنتاج والصيغ القانونية أو السياسية أو الدينية أو الجمالية أو الفلسفية (أى باختصار الأيديولوجية) التى يستطيع الناس من خلالها أن يعوا حقيقة هذا الصراع وأن يشتركوا فى مباشرته» . ويبدو من كلامه هذا أن كارل ماركس كان يورد (إلى جانب دلالته الأولى للأيديولوجيا) دلالة أخرى للمفهوم نفسه ، هو أن الأشكال المختلفة التى تتخذها أيديولوجيا معينة ، ما هى إلا تعبيرات عن المتغيرات التى تطرأ على الظروف الاقتصادية للإنتاج . وهنا بدأ استعمال كلمة أيديولوجيا بدلالة جديدة مختلفة تماما عن فكرة الوهم الطبقى ، أو التبرير الفلسفى لنظرة الطبقة الحاكمة إلى نفسها ، ألا وهى أنها وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية لطبقة معينة ، أو جماعة معينة ، بصرف النظر عن كونها حاكمة أو لا . إلا إنه يجب أن يلاحظ ــ إلى جانب ذلك ــ أن كارل ماركس وفريدريخ إنجلز لم يستخدما كلمة أيديولوجيا وصفًا لنظامهما الفكرى (الذى اتخذ اسم الماركسية فيما بعد) ، بل وصفاه بأنه النظرية العلمية للاشتراكية المرتبطة ارتباطا عضويا بصراع البروليتاريا فى سبيل التحرر[٢] .

والمفكر الذى توسع فى معنى الأيديولوجيا حتى شمل دلالته الحديثة ، هو لينين ، عندما ناقش فى كتابه «المادية والنقد التجريبى» فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقية معينة مدافعا عما أسماه بالأيديولوجيا العلمية فى وصفه للماركسية ، ولمجموعة المثل والأفكار التى تستند إليها الطبقة البروليتارية ــ فى رأيه ــ عندما تقوم بثورتها ضد «المصالح البرجوازية» . ويلاحظ أن هذه الدلالة اللينينية (إن صح هذا القول) هى التى أصبحت الدلالة الحديثة المستعملة الآن . والجدير بالملاحظة أيضا أن هذه الدلالة لم تكن معروفة فى قاموس لاروس الفرنسى للقرن التاسع عشر ، ولا فى قاموس القرن العشرين . أما قاموس أكسفورد الإنجليزى ، فلم ينص على هذه الدلالة الحديثة إلا فى ملحقه الذى طبع سنة ١٩٧٦ ، حيث عرف الأيديولوجيا بأنها نظام أو منظومة (system) منهجية للأفكار تتصل عادة بالسياسة أو المجتمع ، أو بسلوك طبقة أو جماعة ، يمكن اعتبارها تبريرا للقيام بأعمال معينة . وتكون هذه المنظومة بصفة خاصة موضع اعتناق ضمنى أو عام ، بالرغم مما يتمسك به المرء ، وبصرف النظر عن اتجاه مجرى الأحداث .

وإذا كان هذا التعريف فيه بعض التعقيد ، كان من الأسهل ، بل الأوضح ، أن ننظر إلى التعريف المختصر الذى جاء فى مستهل المقالة الطويلة فى دائرة المعارف البريطانية ، وهو على النحو الآتى :

«الأيديولوجيا هى شكل من أشكال الفلسفة السياسية أو الاجتماعية ، تظهر فيها العناصر التطبيقية بالأهمية نفسها التى تظهر فيها العناصر النظرية ؛ فهى إذن منظومة فكرية تدعو إلى تفسير الدنيا وإلى تغييرها فى آن واحد»[٣] .

هذا ويلاحظ أيضا أن لينين قد أضاف معنى جديدا لفكرة الأيديولوجيا وهو ما أسماه (partiinost) الذى يصعب ترجمته ، وإن كان أقرب لفظ يمثله بالعربية هو «الحزبية» ــ ولا أعنى الحزبية بالمعنى المستهجن الدال على التحيز الحزبى أو التشيع ، وإنما «الوعى الحزبى» الذى يربط بين حقيقة اجتماعية معينة ، والمصالح الحزبية وآثارها الإيجابية ، بصرف النظر عن كون الحزب اشتراكيا أم برجوازيا أم غير ذلك . فالحزبية التى قرنها لينين بالأيديولوجيا ، هى أقرب إلى أن تكون مظهرا من مظاهر الوعى لما يحدث ، وبخاصة الوعى لاتجاه الأحداث ، ومدى ارتباط الحزب الذى ينتمى إليه المرء بالتطور الذى يطرأ على الأحداث . واتخذ لينين هذه «الحزبية» أساسا لربط الأيديولوجيا بسياسة الطبقة البروليتارية وبرنامج حزبها ، مؤكدا بذلك أن الأيديولوجيا لا تنهض طفرة واحدة من المصالح الطبقية ، وإنما تأتى نتيجة التفاعل بين العناصر الواعية فى طبقة ما ، ومصالحها على أساس من البرمجة السياسية فى داخل حزب ما . وخطورة هذا المفهوم بطبيعة الحال ، أنه يعتمد على فكرة وجود نخبة سياسية وفكرية تستطيع أن تنسج برنامجا من تفاعل المفهومات والمصالح والأحداث فى وقت واحد .

على أن نظرية لينين فى ماهية الأيديولوجيا لقيت نجاحا واضحا فى كل التفسيرات اللاحقة كلها على وفاته . فقد استعمل لوكاتش المفكر المجرى مفهوم الأيديولوجيا فى كتابه عن «التاريخ والوعى الطبقى» (١٩٢٣) بالمعنى نفسه الذى كان لينين قد عرض له عندما حاول أن يناقض الصراع بين «البناء العلوى الفكرى للبرجوازية والبناء العلوى

للبروليتاريا» ؛ على أن الأول (بسبب سيطرته الاجتماعية) هو الذى جعل من الثانى تابعا له . وكان الغرض من نظريته هذه ، ليس الحط من الأيديولوجيا البروليتارية ، وإنما البرهنة على أن الصراع الطبقى فى الميدان الاجتماعى هو أكثر فاعلية من الصراع على الصعيد الأيديولوجى . أما المفكر الماركسى الإيطالى أنطونيو جرامشى (Gramsci) فقد ذهب إلى أبعد من هذا فى تحليله للمفهوم اللينينى للأيديولوجيا ؛ إذ إنه قال إن «البناء العلوى الفكرى لم يكن مفهوما مجردا يأتى من نفسه كامتداد للطبقة ، وإنما يأتى من خلال جماعة من أعضاء الطبقة المرتبطة بها عضويا» ، وهذه الجماعة هى المثقفون . فلا مثقفين فى رأيه إلا إذا كانوا مثقفين طبقيين . وهؤلاء المثقفون هم بمثابة مسجلين لإرادة جماعية ، ومعبرين عن اتجاه واضح فى تاريخ طبقتهم .

وهناك تاريخ مستمر لفكرة الأيديولوجيا يشغل بال المفكرين الماركسيين حتى اليوم . والسبب فى ذلك تلك الحيرة المتجدّدة أمام التفرقة التى يقيمونها بين ما يسمونه بالعلم ، أى العلم اليقين ، والأيديولوجيا بوصفها منهجا فكريا منبثقا من علاقات اقتصادية معينة فى مجتمع ما قد يرتبط بمصالح طبقة أو جماعة ما ، أو يعود إلى ما سُمّى من قبل المفكر الماركسى الفرنسى لويس ألتوسير «تمثيل لتلك العلاقات الخيالية التى يربط الأفراد بظروفهم الحقيقية فى الحياة»[٤] . وبطبيعة الحال ، فإن هذا الوصف الأخير فيه عودة شبه مستترة للمفهوم الماركسى القديم الذى كان يربط الأيديولوجيا بالوهم .

المهم فى هذا كله ، أن مفهوم الأيديولوجيا له تاريخ طويل فى الفكر الماركسى يتراوح بين المعانى المستهجنة والمعانى التى يمكن أن نسميها «محايدة» ، كما يجب أن نلاحظ أن دلالاته الماركسية المختلفة قد تناولها المفكرون غير الماركسيين بالنقد والتحليل المرة تلو المرة ، حتى أصبحت هذه الكلمة بمثابة مفهوم غير محدود المعالم مثله فى ذلك مثل تلك المفهومات «المُلْغَمة» فى وقتنا هذا ، من «سلام» و «ثورة فكرية» و «ديمقراطية» وما إلى ذلك .

وفى مقدمة من عرضوا للمفهوم الماركسى للأيديولوجيا كارل مانهايم (Mannheim) ، الذى كان من أقطاب علم الاجتماع فى ألمانيا الذين تأثروا بنظريات المفكر الألمانى ماكس فيبر . فكان اعتراض مانهايم على نظرية الماركسيين أنها لا تميز بين الأيديولوجيا الخاصة بالفرد ، التى ترى أن كل الأفكار التى تختلف عنها مجرد أوهام أو أباطيل ، والأيديولوجيا «الشاملة» الخاصة بزمن ما أو جماعة ما ؛ وهذا هو المعنى الذى يدخل فى مفهوم روح العصر . على أن النوعين من الأيديولوجيا يشتركان — فى رأيه — فى كونهما رهن الظروف الاجتماعية لكل فرد ولكل جماعة ، الأمر الذى يجعل من الصعب تحديد مضمون الأيديولوجيا فى وقت معين من الزمن .

والتفرقة الأخرى التى أجراها مانهايم هى بين الأيديولوجيا والأوتوبيا (أو مفهوم المجتمع المثالى)[٥] . فالأيديولوجيا — حسب تعريفه — نظام فكرى يمكن أن يتعايش مع الحالة الراهنة فى المجتمع . أما الأوتوبيا فهى دائما فى معارضة واضحة للحالة الراهنة .

كما عرض العالم اليوغوسلافى الأصل ، البريطانى الجنسية جون بلاميناتز (Plamenatz) لتاريخ مفهوم الأيديولوجيا فى أوربا فى كتاب مهم صدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٠ وعنوانه «الأيديولوجيا» . وقد تناول هذا الكتاب بالعرض والتحليل للقارىء العربى الأستاذ الدكتور قبارى محمد إسماعيل فى مجلة «عالم الفكر» الكويتية (المجلد الثالث — العدد الثالث سنة ١٩٧٢) .

ولا يسعنى إلا أن ألفت نظر القارىء العربى إلى هذا العرض المدقق والمعقول فى إنصافه ، إلا أننى أود أن أضيف أن الكلام فى الأيديولوجيا لابد أن يعكس وجهة نظر المتكلم — سواء أكان ذلك بالنسبة للأستاذ بلاميناتز نفسه أم بالنسبة لمعارضيه أيا كانوا — فإن مناقشة المفهوم ، فيه بدون شك صورة من صور الصراع الفكرى . إلا أن الأيديولوجيا برغم ذلك قد استطاعت أن تحتل مكانا محايدا فى أغلب معاجم الدنيا بصرف النظر عن دلالاتها الفلسفية . فهى تستعمل الآن استعمالا شائعاً بمعنى أكاد أصفه بأنه مهوَّن وملطَّف ، لا يخرج عن كونه منهجا فكريا أو نظرية عامة فيما يجب أن تكون عليه حياة جماعة أو مجتمع ، أو نظرة عالمية أو إدراك عالمى على حد تعبير الألمانى Weltanschauung . وقد ترتبط الأيديولوجيا اليوم بأى مذهب سياسيا كان أو دينيا أو فلسفيا أو اجتماعيا . هذا ، ومن الطريف أن نترجم هنا خاتمة المقالة الطويلة التى كتبها العالم الإيرانى مصطفى رجائى عن مفهوم الأيديولوجيا (فى «معجم تاريخ الأفكار» الذى صدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٣ فى نيويورك) حيث قال : «إن الأيديولوجيا نظام أو منظومة تتألف من معتقدات وقيم تنقلها الوجدانات وتغرقها الخرافات الأسطورية وتستلزم الأفعال الإيجابية ، وكلها تدور حول مفهومات الإنسان والمجتمع والمشروعية والسلطة ، وقد اكتسب المرء هذه المعتقدات والقيم عن طريق العادة الرتيبة المتكررة فى وعيه . فإن خرافات الأيديولوجيا وقيمها تنتقل من وعى إلى وعى من خلال الرموز بطريقة مبسطة وفعالة واقتصادية للغاية . أما المعتقدات الأيديولوجية فهى مترابطة بعضها ببعض وتستطيع أن تعبر عن نفسها إلى حد ما ، كما أنها تنفتح بين الحين والآخر لقبول الدلائل الجديدة والمعلومات المستحدثة . فإن الأيديولوجيات على جانب قوى من القدرة على تجنيد جهود الجماهير وعلى تسيير إرادتها والتحكم فيها ، وهذا ما يدعو إلى القول بأن الأيديولوجيات ما هى إلا نظم منهجية مجندة للمعتقدات» .

ولا شك أن هذه الخاتمة لتحليل جاد لمفهوم الأيديولوجيا فى موسوعة من أهم الموسوعات الفكرية فى العالم ، تدل على درجة اليأس والتشكيك التى يمكن أن تدركها النفس فى عصرنا الحديث عندما توجه اهتمامها إلى مفهوم الأيديولوجيا . إذ إن هذه الكلمات تدل على أن الباحث عن كنه الأيديولوجيا لابد أن يصل إلى حالة تخبط بين أصولها فى القرن الثامن عشر وصيرورتها مفهوما مستهجنا بعد ذلك ، ثم نموها المعقد المستعصى فى ظل النظريات الماركسية على اختلاف أطوارها حتى محاولات تفنيدها من جديد والتخلص منها تحت وابل من السخرية والتشكك . إلا أن الكلمة بقيت واستعملت وتستعمل ، وإن كانت دائما على وشك العودة إلى معانيها المستهجنة فى أذهان الناس . وقد يعود السبب فى هذا الشروع فى التنافر إلى كثرة الأيديولوجيات التى ازدحمت بها الآفاق الفكرية فى القرن العشرين . فالمذاهب (أى الأيديولوجيات) قد تكاثرت منذ أواخر العقد الثالث من القرن العشرين من بدء الحركات التحررية فى ظل الاستعمار . فقبل ذلك كانت الأيديولوجيات من محافظة وليبرالية واشتراكية وفوضوية متمركزة فى الغرب تحاول أن تستأثر بأذهان الجماهير فى مجتمعات

صناعية آخذة فى التقدم . أما مثال الثورة الروسية والنهضة اليابانية ، فقد أثارا اهتماما بالبدائل الممكنة للأيديولوجيات الغربية البحت ، وصار التساؤل : أيمكن أن يتم الاستيراد الجزافى للأيديولوجيات فى العالم المستعمر والنامى ؟ ألم تكن الانتفاضات القومية التحررية هى نفسها أيديولوجيات فى حد ذاتها ؟ أكانت القوميات تتضمن فى نفسها صيغا جديدة لتحويل المجتمع من طور إلى طور أو من حال إلى حال ؟ . لقد فرضت هذه التساؤلات نفسها على أذهان حزب المؤتمر فى الهند ــ ما مدى الأيديولوجيات التى يمكن أن تستورد فى حركة ترمى إلى التحرر من الاستعمار ؟ ما دور الأصالة وإثبات الذات وما مدى علاقتها بصيغ سياسية أو اجتماعية يمكن أن تنمو فى ظلها المجتمعات المستعمرة بعد تحررها من الاستعمار ؟ هذه بلا شك إشكالية الحركات التحررية أو القومية بعامة ؛ فالفكرة القومية فيها من قوة الاندفاع والشمول ما يتنافى مع التفكير التفصيلى فى أسلوب الحياة الجماعية فى مجتمع ما . وهذا هو ما حدث بالنسبة لحزب الوفد وللحزب الوطنى فى مصر حتى منتصف الحرب العالمية الثانية . كان همهما فى التخلص من الاستعمار البريطانى أقوى بطبيعة الحال من اهتمامهما بالشكل الذى يريدان أن يتخذه المجتمع المصرى بعد التحرر . ومنذ أوائل الحرب العالمية الثانية بدأت فكرة الاشتراكية تختلط إلى حد ما بالصيغ الوطنية . وكذلك الحال بالنسبة للحركة الماركسية (على اختلاف جماعاتها) التى وجدت صعوبة كبرى فى الدعوة للماركسية من غير مواجهة المسألة القومية أولا ، وكان لينين قد مهد لحسن حظها الطريق لذلك فى كتيبه عن «الاستعمار» وكذلك ستالين فى كتيبه عن «المسألة القومية» ، وهما نصان قُتِلا بحثا ومناقشة فى جلسات الجماعات الماركسية .

ومع ذلك ، فإن الاتفاق العام فى الاتجاهات السياسية كلها ، أن التحرر من الاستعمار مرحلة تمهيدية قبل الاتجاه نحو الأيديولوجيا .

ويمكن القول بأن هذا هو ما آمنت به ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ قبل تلمسها لمواقف أيديولوجية معينة فى السنين العشر الأولى من عهدها .

يبقى التساؤل إذن : هل هناك مضمون أيديولوجى ممكن فى القومية ؟ لقد حاول ذلك الحزب النازى فى ألمانيا والفاشية فى إيطاليا عندما استعانا ببعض الصيغ الاشتراكية فى تشريعاتها الاقتصادية ، ومما لا شك فيه أن القوة الدافعة للحركتين كانت الشعور بالظلم الناتج من الهزيمة فى الحرب العالمية الأولى والعنصرية المريضة التى شغلت اهتمامات دعاتها .

وإذا انتقلنا إلى الحركات القومية بعامة ، وجدناها كلها تبحث عن أيديولوجيا إلا فى حالات محددة ، وهى تلك التى تستمد حيويتها من تاريخها وعالمها الروحى الخاص بها . ولا شك أن الدعوة الإسلامية ، أو الدعوة البوذية مثلا ، تحمل فى طياتها ما يغنيها عن أيديولوجيا مستوردة أو مبتكرة . فالإسلام دين ومنهج فكرى ونظام اجتماعى وفلسفة أساسها اليقين الممتد لكل زمان ومكان . والبوذية (على اختلاف مذاهبها) كذلك . فهما ليسا فى حاجة إلى أيديولوجيا ؛ إذ إن الأيديولوجيا جزء لا يتجزأ من إيمانها ؛ فهناك «مدينة فاضلة» إسلامية لها جذور فى الماضى وفى الإيمان ويمكن أن يتصور تحقيقها . والحال كذلك فى البوذية . ولكن الغرب فى أطوار تحوله كلها لم يرتض صيغة معينة واحدة للبناء الاجتماعى مستمدة من جذوره المسيحية . ومع ذلك فإن مبادىء الثورة الفرنسية بما شتملته من تصور ما لمجتمع إنسانى صالح لكل زمان ومكان ، أقرب ما تكون إلى أيديولوجيا للغرب امتدت آثارها إلى أبعد من حدودها .

أنحن الآن مخيرون بين الأيديولوجيات أم تابعون لأصالة معينة ؟ هذا هو السؤال الذى يواجهه الإنسان فى رحلته النفسية على الأرض .

ولكن ، سؤال آخر يعود دائما إلى الذهن : أية أيديولوجيا ، ومتى ولماذا ؟

الهوامش

(١) الذى ألفاه سنة ١٨٤٦ إلا أنه لم ينشر فى حياتهما بل حُقق وطبع لأول مرة سنة ١٩٣٢ فى الاتحاد السوفيتى .

(٢) انظر المدخل Ideology فى الطبعة الإنجليزية لدائرة المعارف السوفيتية الكبرى (الطبعة الثالثة) المجلد العاشر ص ١٢٠ .

(٣) ويلاحظ أن هذا هو المعنى الذى اتخذته دائرة المعارف الأمريكية منطلقا لتفسيرها للكلمة .

(٤) فى كتابه «لينين والفلسفة ومقالات أخرى» (١٩٧١) .

(٥) انظر كتاب «الأيديولوجيا والأوتوبيا» (١٩٣٦) .

أيديولوجيا اللغة

عز الدين إسماعيل

« اللغة ليست مدرسة الحكمة فحسب ، ولكنها مدرسة الحماقة أيضاً »

« إرنست كاسيرر »

« من الطريف أن تكون اللغة قادرة على تقرير الحقائق ؛ ومن الطريف كذلك أنها تستطيع أن تقرر أشياء زائفة » .

« برتراند رسل »

١ - تعد اللغة ــ بلا شك ــ أخطر ظاهرة فى حياة البشرية ؛ فهى ــ بمعنى ما ــ الدليل على بشرية البشر من جهة ؛ وهى مُجْمَاع تاريخ البشرية من جهة أخرى . وقد كثر الحديث عن لحظة انبثاقها فى الوجود ، أى اللحظة التى تولّد فيها العقل فى هذا الكون فصار يعى نفسه ، ثم راح بعد ذلك يعى العالم الذى انبثق منه ، والذى وجد نفسه فى مواجهته . وهذه اللحظة ضاربة فى أعماق الغموض ، حتى إنها لم تجد فى الأزمنة القديمة نسبياً سوى ضرب من التفسير الغيبى ؛ ثم وجدت فى عصر العلم الحديث فروضاً تفسيرية ترقى أحيانا إلى مستوى النظريات ، كالفرض المادى ، والفرض العضوى ، وما إلى ذلك[1] . ولكن أيًا ما كان التفسير الذى يجلو ــ أو يحاول أن يجلو ــ حقيقة هذه اللحظة وما ترتب عليها من استكشاف الكائن البشرى لقدرته على الكلام بألفاظ صوتية ذات مقاطع محددة ، للإشارة بها إلى أشياء عينية تحيط به ، أو هواجس تدور فى خلده ، فإن الظاهر أنه فى عشرات السنين القليلة الأخيرة قد فقد هذا الضرب من البحث طرافته ، ولم تعد القضية برمتها تشكل فى ميدان الدراسة اللغوية أو الحضارية بعامة ضرورة ملحة . لقد بدا أنه من الأوفق والأجدى التصدى للظاهرة اللغوية فى كينونتها الواقعة . ولاشك فى أن تاريخ هذه الظاهرة الطويل قد عمل على تعقدها وتشابكها ؛ بل لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إنها ربما كانت أكثر الظواهر تعقداً وتشابكاً فى حياة الإنسان .

١ - ١ وربما غلب على التصور فى الأزمنة السابقة أن اللغة ــ لأنها ليست هى الأشياء بأعيانها ــ هى البديل المقابل للأشياء ، والعاكس لها فى الذهن . فكلمة « باب » مثلاً ليست هى هذا الباب بعينه أو ذاك ، القائم فى الوجود العيانى ، بل هى صورة لفظية تعكس فى الذهن صورة الباب الحقيقى على أى نحو كان . وكذلك الأمر ــ على سبيل المثال ــ فى الفعل « ضرب » ؛ فهذه الصيغة الصوتية هى المقابل لفعل الضرب فى الواقع العملى . وربما أدى هذا النوع من التفكير فى اللغة إلى تصورها كياناً قائماً بذاته ، وكأنها عالم من الأصوات يقابل عالم الواقع المعايَن أو المحسوس ، أو كأنها مرآة تعكس الحياة . ولاشك فى أن الفكر الأدبى القديم كان مسئولاً عن ترويج هذا التصور . وهو فكر غذته المثالية الأفلاطونية بصفة أساسية ، حين جعلت اللغة حلقة بين الأشياء فى وجودها المتعين ومثلها العلوية الأزلية .

١ - ٢ لقد صار هذا الضرب من التفكير مرفوضاً فى إطار الفلسفات الحديثة . فاللغة لا تستخدم فى الحياة بوصفها مرآة عاكسة لها ، أى منفصلة عنها ، بل بوصفها كائناً فيها . أما مفرداتها ــ أى الألفاظ ــ فيتحدد معناها من خلال استعمالها فى الحياة . لكن الملاحظ أن هذا الاستخدام يتعلق بالتعامل اليومى للناس فى الحياة من أجل تحقيق التواصل بينهم ، أى أنه استخدام ذو مظهر خارجى ؛ كما يتعلق هذا الاستخدام كذلك بالجوانب الباطنية للفرد ، أو ما نسميه الأفكار والمشاعر .

هما إذن مستويان من الاستخدام ؛ وفى المستوى الأول « إذا كانت

الألفاظ أدوات يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية فإن معناها لا يمكن ــ بطبيعة الحال ــ أن يعتمد على شىء فى عالم خاص أو علوى (وإنكار هذه العوالم على وجه التحديد هو ما تأخذه فلسفة العقل Philosophy of mind على عاتقها)»[٢] .

١ - ٢ - ١ واللغة بهذه المثابة تعد فعلاً أو حركة فى العالم ، شأنها فى ذلك شأن الأفعال أو الحركات الأخرى التى يقوم بها الإنسان . غير أنه من الواضح أن هذا المستوى من الاستخدام اللغوى يكاد يقتصر على ذلك النوع من الممارسات اللغوية الآلية . مثلاً حين تطلب من النادل فى النادى الذى أنت عضو فيه ، والذى تتردد عليه كثيراً ، أن يحضر إليك القهوة التى ألفت أن تشربها ممزوجة باللبن الحليب أو غير ممزوجة ، ومضافاً إليها السكر أو غير مضاف ، ومعها الشطائر التى ألفت أكلها ، أو أى شىء آخر ألفت أن تأكله وأنت تحتسيها .. الخ ، فإن عبارة «القهوة يا ...» توصل كل هذه المعانى فى هذا الموقف إلى النادل . وهذه العبارة فعل كأى فعل آخر تقوم به ؛ إذ كان من الممكن أن تومىء إلى النادل وقد أقدم إلى منضدتك برأسك ، أو تشير إليه إشارة ما بيدك ، فيحضر لك القهوة بأوصافها المذكورة وتوابعها).

١ - ٢ - ٢ وهذا الاستخدام الآلى ، الذى ينتمى إلى باب العرف اللغوى ، لا يمكن أن يصلح لتفسير المستوى الآخر للاستخدام اللغوى ، عندما تفرغ من قهوتك لكى تكتب قصيدة مثلاً . ومرة أخرى لا تقبل نظرية الاستخدام اللغوى أن تفسر هذا الضرب من الاستخدام بأنه استخدام للغة بوصفها مرآة للعالم الباطنى للفرد ــ كما كان السائد فى التفكير اللغوى التقليدى ــ بل تصر فى هذه الحالة على «أن التفكير ضرب من النشاط»[٣] كذلك .

حقاً إن التفكير عملية ذهنية ، أو فعل أو نشاط يتحرك به الذهن ، ولكن اللغة التى ستحمل نتاج هذا الفعل أو هذا النشاط لن تنفصل بحال من الأحوال عما يتحرك به الذهن ، ولن تنفصل بذلك عن العالم نفسه ، حيث البشر المفكرون والمتكلمون إنما يعيشون فى قلب العالم . ومن ثم فإن اللغة نفسها ــ على حد قول «إرنست جلنر» ــ «ضرب من النشاط ، أى شكل من أشكال الحياة . (لقد تأمل فاوست عند جوته فيما إذا كان «فى البدء كان الكلمة» أو الفعل . وقد حلت الفلسفة اللغوية له هذه المعضلة حين ذهبت إلى أن الكلمة فعل.)»[٤] . ولكن قبل أن تحل الفلسفة اللغوية هذه المعضلة كان النص القرآنى قد أكد هذا الاتحاد بين الكلمة والفعل فى الآية الكريمة : «إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون» . فهناك دائماً إرادة تسبق الفعل (ودعنا من مشكلة الأفعال اللا إرادية) وتتحقق من خلاله ، ثم يكون الفعل ــ لفظاً (كُنْ) ــ هو التحقق العملى لهذه الإرادة على مستوى العالم . وبما أن البشر الذين يفكرون ويتكلمون اللغة يعيشون فى قلب العالم فإن اللغة إذن تقع ــ بالمثل ــ فى قلب العالم وليست انعكاساً له .

إن وقوع اللغة فى قلب العالم معنى لا يحتاج إلى مزيد من التأكيد . ويكفى أن نتنبه إلى حقيقة ما يحدث . إنك حين تقول لشخص ما «اجلس!» فيجلس فإن قولك هذا ــ وهو صوت ملفوظ ــ قد حقق فعلاً عملياً هو جلوس المخاطب ، وكأن اللفظ والفعل شىء واحد . ويدهى أن اللغة ليست مجرد صيغ من هذا النوع ، سميناها أحياناً صيغ الأمر ، وأحياناً صيغ النهى ، بل ليست مجرد أفعال تتعلق بما حدث أو ما يحدث ، بل هناك الألفاظ المتعلقة بالأشياء ، والعبارات التى تخلو ــ على الأقل فى العربية ــ من صيغ الأفعال جميعاً . فحين تقول : «الحريق ، الحريق» فإنك تحرك بذلك المخاطب فى اتجاه أن يأخذ حذره (ودعنا من افتراض أن هناك فعلاً محذوفاً من العبارة ومقدراً) . وحين تقول ــ مثلاً ــ : «الأسد» فإنك تستحضر فى ذهن المخاطَب من رصيد ذاكرته صورة الأسد حتى وإن كان بلا أنياب .

١ - ٢ - ٣ وإذا كان كل فعل عملى يؤديه الإنسان فى الحياة إنما يهدف منه إلى تحقيق هدف بعينه فإن اللغة بما هى أحداث وفعاليات فى قلب العالم لابد أن تكون لها أهدافها كذلك . وفى هذا السياق لا يمكن الكلام إلا عن أهداف عامة أو بعض من هذه الأهداف . فاللغة تنقل إلى المخاطب المعلومات المحركة لذهنه ، والموجهة له فى اتجاه بعينه (سيرد فيما بعد الكلام عن هذا الهدف التوجيهى) . إنك حين تذهب فى الصباح إلى طفلك الراقد فى سريره وتقول له : «الشمس طلعت» ، فإنك بذلك توجه ذهنه إلى عدد من الحقائق ليس طلوع الشمس إلا مثيراً لها . ومن هذه الحقائق أنه طفل ، وأنه يذهب كل صباح إلى المدرسة ، وأن الدخول إلى المدرسة له موعد محدد لا يجاوز طلوع الشمس كثيراً ، وأنه لابد لذلك أن يستيقظ وأن ينهض من سريره .. الخ . وفى هذه الحالة نقول إن اللغة تحقق هدفاً إعلامياً .

وكما ينقل قائد الكتيبة إلى جنوده المعلومات عن مواقع العدو فإنه يصدر إليهم الأوامر كذلك فى صيغ لغوية يعرفونها . وكذلك يصنع الواعظ فى استخدامه اللغة من أجل تحقيق أهداف وعظية خاصة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى المربى الذى يستهدف بإرشاداته تهذيب الناشئة ، وبالنسبة إلى الصحفى أو الأديب أو الكاتب بعامة ، الذى يستهدف دعم السلطة ، وبالنسبة إلى الشاعر الذى يستهدف بما يقول من شعر ــ فيما يستهدف ــ تحريك الحاسة الجمالية لدى المخاطب وإشباعها . وكما ينقل الإنسان المعلومة ويصدر الأوامر ويعظ ويهذب ويشبع الحاسة الجمالية عن طريق اللغة ، فإنه كذلك يتنبأ . ومعنى هذا أن اللغة لا تعيش فى قلب هذا العالم المشهود أو المعايَن فحسب ، بل تمتد كذلك إلى العالم المحتمل .

ويدهى أن اللغة ليست مصنفة تصنيفاً حاسماً وفقاً للأهداف التى تحققها ؛ فإن عبارة واحدة قد تحقق أكثر من هدف فى آن واحد ، وإن عدداً من العبارات قد يسعى إلى تحقيق هدف واحد[٥] .

وخلاصة ذلك كله أن الظاهرة اللغوية تنبسط على مساحة الحياة البشرية طولاً وعرضاً على نحو يحول دون الإمساك بكل أطرافها وأبعادها ، وأنه ربما كان أهم أبعادها بصفة عامة أنها واقعة فى قلب الحياة وليست مرآة أو أداة ــ مجرد أداة ــ لإدراكها ، وأنها القرين الملازم للإنسان أكثر من ظله ، والمحقق لأغراضه وأهدافه .

١ - ٣ وإنه لشىء مذهل حقاً أن يتأمل المرء فى حقيقة أن كل الناس منذ البداية حتى النهاية ، على مستوى الفرد (ودعنا ممن أصيبوا بالخرس) وعلى مستوى البشرية ، يستخدمون اللغة ويشاركون فى لعبتها . والحق أنها اللعبة العالمية الكبرى ، التى تسمح لكل إنسان أن

يدخل فيها ، بل أقول إنها تفرض عليه الدخول فيها فرضاً ، على خلاف المألوف فى كل الألعاب ، حيث نختار منها ما نريد عندما نريد . وقد تخترع ألعاب جديدة يقبل عليها أكبر عدد من الناس فى أنحاء العالم كافة ، ولكن لن تكون هناك لعبة ــ مهما أتيح لها من الانتشار فى زمن بعينه ، أو حتى فى أزمنة متطاولة ــ تدانى لعبة اللغة فى شمولها للجنس البشرى . وكما أن لكل لعبة أصولاً وشروطاً تنظم أحداثها وأساليبها ، وتكون ملزمة لكل لاعب ، مع فسح المجال فى الوقت نفسه لقدر من الحركة الشخصية الحرة ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى لعبتنا الكبرى : اللغة .

وإذا كانت كلمة « لعبة » ترتبط فى أذهاننا ــ على نحو ما ــ بالشىء الهابط أو التافه أو ما إلى ذلك ، فإنها فى سياق الفلسفة اللغوية لا تحمل شيئاً من هذه الإيحاءات . ولو أننا قلنا « أيديولوجيا اللغة » بدلاً من « لعبة اللغة » لما اختلف الأمر ، أو لما اختلف كثيراً ، على أساس أن الأيديولوجيا مجموعة من الأنساق الفكرية ، ينتظمها نسق فكرى موحد ، وتحقق أهدافاً محددة . ولو أننا تأملنا فى لعبة كالشطرنج مثلاً لاتضح لنا المعنى ؛ فكل قطعة من القطع الست النموذجية التى تتحرك على الرقعة إنما تمثل نسقاً بعينه من الحركة ، يتوازى جزئياً ويتقاطع جزئياً ــ مع اختلاف فى النسبة ــ مع سائر الأنساق التى تمثلها القطع الخمس الأخرى . ولكن هذه الأنساق جميعاً تلتئم فى نسق موحد يهيمن على حركة هذه الأنساق ويوجهها ، من أجل تحقيق هدف واحد محدد ، هو « موت الملك » . وكذلك الأمر فى اللغة ؛ فهى بمثابة مجموعة من الأنساق أو النظم ، كالنظام النحوى ، والنظام الدلالى ، والنظام الوظيفى ، التى تتوازى جزئياً وتتقاطع جزئياً ، من أجل تحقيق أهداف محددة (سبقت الإشارة إليها إجمالا) . لكن قطع الشطرنج (أو مجموعة الأنساق المتحركة والمتضافرة فيها) لا تتحرك فى الفراغ ، بل فوق رقعة لها نسقها الخاص كذلك . والرقعة التى تتحرك فيها النظم اللغوية هى الحياة البشرية . وكما أن نظام رقعة الشطرنج يصنع حدوداً لنظم حركة القطع عليها ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الحياة البشرية ؛ فهى الإطار المرجعى الذى يحدد حركة النظم اللغوية المختلفة ، كما أنها تجعل للأهداف الأخيرة من هذه النظم مغزى .

من ثم فإنه ينبغى لنا ــ قبل أن نعرض لهذه النظم المشكلة لأيديولوجيا اللغة ــ أن نتعرف الخلفية القائمة وراء هذه الأنظمة ، وما عساها أن تشرح من أبعاد . وينشعب النظر فى هذا الأمر فى اتجاهين ؛ أحدهما يكرس ثنائية ذهنية واجتماعية فى شرح الظاهرة اللغوية ؛ والثانى يكرس ثنائية أخرى فى الاستعمال اللغوى ، لها بعدها التاريخى .

١ - ٤ ولأمر ما نبدأ الآن بالاتجاه الثانى ؛ ويقوم على أساس من ثنائية اللغة والأسطورة . هل الكلمة logos والأسطورة mythos شيئان مختلفان حقاً ، أم هما شىء واحد ؟ وهل انقضى زمن اقترانهما بحيث لم يعد للغة أدنى تعلق بالأسطورة ــ فى زمننا الراهن على أقل تقدير ؟ وكيف ينشأ التوسع فى اللغة ؟ هل هو مرتبط ــ على نحو ما ــ بأساطير العصر التى تنشأ نتيجة لضرورات حيوية فتشتق لنفسها صيغاً لغوية وتراكيب جديدة ؟ ولكن هل يمكن أن تنشأ الأسطورة ويكون لها دور فى عصر كعصر التكنولوجيا حتى يرتبط بها التوسع فى المجال اللغوى ؟

ذلك بأن نمو الظاهرة اللغوية واتساع مجالها كانا شديدى الارتباط دائماً بتطور خبرة الإنسان بالحياة على مدى الحقب المتطاولة .

٢ - ١ إن هناك كلاماً كثيراً يجاب به عن هذه الأسئلة فلنحاول إذن أن نركز منطق هذا الكلام .

٢ - ١-١ ومنذ البداية نستطيع أن نلمس نوعاً من التوحيد من حيث الأصل بين اللغة والأسطورة . ويقرر كاسيرر هذه النظرة بشكل حاسم حين يذهب إلى أن « انحدار اللغة والأسطورة من أصل واحد أمر لا شك فيه »[٦] . وعلى الرغم من الوضوح الكلى لدلالة هذه العبارة فإن كاسيرر يستدرك مباشرة بأن اللغة والأسطورة غير متماثلتين فى تكوينهما بأى حال ؛ إذ يظهر فى اللغة على الدوام طابع منطقى بمعنى الكلمة ؛ أما الأسطورة فتبدو كأنها تتحدى كل القواعد المنطقية ؛ فهى مشوشة ، متقلبة ، ولا عقلية .

وهكذا يبدأ كاسيرر بالتوحيد بين اللغة والأسطورة من حيث انحدارهما من أصل واحد ، ثم ينتهى إلى التمييز بينهما على أساس من المنطقية واللا منطقية ، لكى يواجه مشكلة الربط بينهما بوصفهما ظاهرتين غير متوافقتين . وعند ذاك يعود إلى أفكار ماكس مولر الخاصة بالعلاقة بين اللغة والأسطورة ، فيعرض عناصرها الأساسية ، على نحو يبدو معه كأنه كان من الصعب عليه الإفلات من تأثيرها .

٢ - ١ - ٢ ويحاول « فيليب هويلرايت » فى الفصل الممتع الذى كتبه عن « التناول الدلالى للأسطورة » أن يشق طريقاً فى الجدار المصمت الذى أقامه ماكس مولر ، والذى حاول كاسيرر أن ينفذ منه ولم يستطع . ومن ثم فقد عرض لتعريف الأسطورة عند كاسيرر و « رتشارد تشيز » ، وكيف تناولها الأول بوصفها موضوعاً يتعلق فى المحل الأول بالإدراك الحسى ، فى حين رأى الثانى فى الأسطورة نوعا من الإبداع الفنى صادراً عن الخيال . وفى رأى الكاتب أن كلتا النظرتين قاصرة . ومن ثم فإنه ينتهى إلى ضرورة التفريق بين ثلاثة أنماط متعاقبة من الأسطورة ، هى : النمط الأولى ؛ والنمط الرومنسى ؛ والنمط المكتمل . وقد كان هدفه من التمييز بين هذه الأنماط الثلاثة ، أو هذه المراحل الثلاث ، هو التركيز على النمط الأولى أو المرحلة الأولى ، لمزيد من التحليل والتوضيح . ولحسن الطالع أن هذه المرحلة الأولى من حياة الأسطورة هى التى يُظن فيها التوحد مع اللغة بوصفها نشاطاً إنسانياً . ويبرر الكاتب تركيزه على هذا النمط الأولى بقوله : « إن الأسطورة فى الجانب الأولى منها تتضمن علاقة خاصة باللغة ؛ وإن سبر أغوار هذه العلاقة يلفتنى بوصفه طريقة مفيدة فى استكشاف شىء عن طبيعة الأسطورة واللغة على السواء . ولسوء الحظ أن فريدرش ماكس مولر ، علامة القرن التاسع عشر الضخم ، قد عكر مياه هذا النهر على وجه الخصوص بملاحظته المستفزة ، التى يذهب فيها إلى أن الأسطورة (مرض) اللغة ، وبدوامات الشك التى تبعت ذلك ، فيما إذا كانت أمثلته الاشتقاقية نموذجية على نحو كاف . فعلى الرغم من أن المرض قد يكون له جانبه الإبداعى ــ كما تبرهن على ذلك اللؤلؤة فى المحارة ، والرباعية الأخيرة لبيتهوفن الأصم ــ فإن الكلمة (مرض) تنطوى على حكم مسىء ، يبدو تعسفياً بشكل كاف بالنسبة إلى الشاهد »[٧] .

والواقع أن ماكس مولر كانت دراساته فى فقه اللغة (الفيلولوجيا) فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد أفضت به إلى الاعتقاد بأن الأساطير إنما صيغت على أساس من الاستعارات اللغوية الأقدم ، التى كانت الطريقة المألوفة فى تعرف الأشياء وملاحظة الطبيعة ، والتى كانت ذات طابع تشخيصى anthropomorphical . ففى تلك المرحلة المتقدمة لم يكن الإنسان قد وصل إلى مستوى التجريد الذى يمكنه من أن يقول شيئاً بسيطاً مثل : « أقبل الليل » ، بل وجد نفسه مضطراً إلى أن يقول « إن القمر يقبل إنديميون (الشمس) قبلة النوم » . وفى المراحل المتأخرة ، عندما كانت معانى هذه الاستعارات قد فقدت مع مرور الزمن ، اخترع الناس حكايات تفسر تلك الاستعارات . ومن ثم عدت الميثولوجيا « مرضاً لغوياً »[٨] . ويقول ماكس مولر فى كتابه « محاضرات فى علم اللغة » Lectures on the Science of Language : « ليست أغلبية الآلهة الوثنيين سوى أسماء شعرية أتيح لها شيئاً فشيئاً أن تصبح دالة على شخوص دينيين لم يخطروا قط فى ذهن مخترعى تلك الأسماء الأصليين »[٩] .

وسواء أكان ما صنعه ماكس مولر تعكيراً لموضوع العلاقة بين اللغة والأسطورة أم لم يكن ، فمن الواضح أن حديث هويلرايت عن ثلاثة أنماط تمثل ثلاث مراحل من حياة الأسطورة لا يبتعد كثيراً عما قرره ماكس مولر من تحول الاستعارة اللغوية (فى مرحلة استخدام اللغة الأولى أو الأولية) إلى الأسطورة الوثنية ، وتحول أسماء الأشياء لكى تصبح أسماء آلهة (وذلك فى المرحلة التالية ، التى كان فيها ذلك المرض اللغوى قد استفاض) .

ونستطيع أن نخلص من هذا إلى أن لغة الاستعارة هى لغة المرحلة الأولى ، وأن هذه الاستعارات هى بمعنى ما ضرب من الأساطير الأولية ، تحول ـ مع مضى الزمن ـ إلى أساطير تشكل معتقدات المرحلة الوثنية فى حياة الإنسان . وفى هذا الاتجاه من التفكير كان « جون كرو رانسوم » صريحاً حين قرر أن « الأساطير تصورات ولّدتها الاستعارة »[١٠] .

٢ - ١ - ٣ على أننا حين نتحدث عن الاستخدام الاستعارى للغة فى تلك المراحل الأولى من حياة البشرية لا ينبغى أن يُفهم من هذا أن الإنسان فى تلك المراحل كان يدرك أنه إنما يستخدم اللغة استخداماً استعارياً . « ففى الوقت الذى يستطيع فيه الشاعر أن يوجه تيار المعانى المتداعية فى نفسه بطريقة واعية ، يُفترض فى الرجل البدائى أنه يجهل المسافة بين انطباعه المباشر عن الحقائق ، والعبارات التى وجدها للتعبير عن هذه الحقائق . لقد كانت عباراته وصوره تمثل بالنسبة إليه حقائق واقعة ، وكان الارتباط عنده بين الحقيقة الواقعة والصورة ـ وفقاً لما تقرر ـ ارتباطاً حقيقياً ، حتى إن الصورة أو الرمز كان يُعادَل بالشيء نفسه . وفى هذه الحالة بعينها من حالات العقل اسْتَحْفَت جُذور الشعر ، كما استخفت الجذور البعيدة للاستعارات والموتيفات الكامنة فى المادة التقليدية »[١١] . ومن جهة أخرى فقد « ارتبطت الاستعارة بممارسة على أوسع نطاق ، تتمثل فى استخدام ألفاظ بديلة ـ « ألفاظ محرمة Tabu » ـ لتحاشى الخطر المفترض ، الذى تتضمنه الإشارة إلى أشياء بعينها بطريقة مباشرة للغاية ، عن طريق استخدام أسمائها العامة »[١٢] .

وفى وسعنا الآن أن نقول إن اللغة الاستعارية فى استخدامها البدائى ليست لغة مختارة ومنظمة بعناية لكى تدل على أشياء خارجها . إنها تظل هى الأشياء نفسها بقدر ما يعيها الإنسان . وهى فى هذا المستوى تحقق هدف تعرّف الأشياء الجديدة ؛ أى أن نموها هو نمو لمجموع العلاقات التى تربط الإنسان ـ معرفياً ـ بالأشياء . وبقدر ما تكون هذه اللغة مؤشراً يحدد دائرة الإنسان المعرفية ، تقوم هذه اللغة ـ فى المستوى الآخر ـ بحماية الإنسان من الأخطار المتوهَّمة ؛ إذ تهيىء له تحاشى ذكر أسماء العناصر التى يحتمل أن تكون حاملة لتلك الأخطار .

٢ - ٢ إن هذه الأفكار المتعلقة بأوليات اللغة فى استخدامها الاستعارى ، الذى يشكل ضرباً أولياً من الأساطير ، والذى ارتبط ارتباطاً مباشراً بأهداف تعرف الإنسان ما حوله من أشياء ، وتجنب ما كان يظن أنه يشكل خطراً على حياته ، والذى تحول فيا بعد إلى أساطير تشكل المعتقدات الوثنية ـ كل هذا يؤكد حقيقة مهمة ، هى أن اللغة فى هذه الأطوار كانت ما تزال بمنأى عن الفكر المنطقى ، وإن ظل لها ـ على نحو ما ـ منطقها الخاص بطبيعة الحال .

٢ - ٢ - ١ إن أى محاولة لدراسة طبيعة اللغة ووظيفتها فى تلك الأطوار السابقة على المنطق كان من الممكن أن تنتهى إلى مجرد فروض تقبل أو لا تقبل ، كتلك الفروض المتعلقة بظهور اللغة فى العالم ، أو بمعجزة مولدها . ولكن لحسن الحظ أن الأمر هنا يختلف ؛ لأن اللغة فى صورتها السابقة على المنطق لم تكف فى يوم من الأيام عن أن تؤكد وجودها . ومن ثم فإن مجال التجريب بالنسبة إلى هذه الفروض ما يزال مستطاعاً . ويكفى أن نراقب أنفسنا فى غير أوقات التزاماتنا الرسمية (أعنى بالمواقف الرسمية تلك التى نتحرى فيها أن نتكلم بالمنطق ، حيث يكون المنطق هو الوسيلة المطلوبة للكشف أو للإقناع) ، فإننا كثيراً ما نتناسى حدود المنطق ونخرج عن رقابته ، ونشكل خطابنا بمعزل عنه ، ومع ذلك يؤدى هذا الخطاب وظائف حيوية لا يمكن رفضها أو التقليل من قيمتها وأهميتها . إن أثراً من منطق الأسطورة ما زال يتغلغل فى هذا المستوى من الاستخدام اللغوى ، على نحو يتيح لنا أن نتمثل التكوين البدائى للجملة ، الذى نصفه اليوم بمصطلحاتنا المتأخرة زمنيًّا بأنه تكوين استعارى أو مجازى بصفة عامة . وحقيقة الأمر أن نسبة عالية للغاية من استخدامنا العامى للغة (بعيداً عن اللغة التى نتحرى فيها حدود المنطق) هى من هذا الطراز من الاستخدام الاستعارى أو المجازى ، دون أن تكون لدينا ـ ونحن نمارس الخطاب اللغوى ـ أدنى نية لأن نجعل خطابنا استعاريًّا أو مجازيًّا[١٣] . ومعنى هذا أن هذا الضرب من الاستخدام اللغوى ، الذى نسميه استعاريًّا أو مجازيًّا هو سابق على مرحلة التجريد التى نتعامل فيها مع الكليات . وإذا كان الاستخدام الشعرى للغة يتميز بأنه استخدام استعارى أو مجازى فإنه يئول إلى ذلك الضرب القديم من الاستخدام ، الذى ما زال يفرض نفسه ـ على نحو أو آخر ـ فى كلامنا اليومى . إنه ليس مرحلة تالية لمرحلة التجريد ، ولكنه امتداد لمرحلة الاستخدام العفوى للغة ، الذى تميز منذ اللحظة الأولى باستعاريته أو مجازيته . ويبقى بعد ذلك السؤال : كيف يتكون ذلك الضرب من الاستخدام اللغوى ؟

٢ - ٢ - ٢ لقد اقترح هويلرايت وصفاً لهذا الضرب من

الاستخدام كلمة diaphor ، وعنى بها ما تعنيه كلمة metaphor فى بعض الكتابات الحديثة ، وفقاً لما حدده هربرت ريد لها بأنها « التعبير عن فكرة مركبة ، لا عن طريق التحليل ، ولا عن طريق التقرير المباشر ، ولكن عن طريق الإدراك الحسى المباغت لعلاقة موضوعية ما » . ولما كان هذا الضرب من الاستخدام مميزاً أساسياً للنمط الأولى للأسطورة عنده ، فقد راح يحلل كيفية تكوّنه وانتشاره على أوسع نطاق . وقد انتهى إلى أن « هناك حركة دلالية سابقة ، تعمل بطريقة سابقة للوعى غالباً ، عن طريق إدماج مجموعة من العناصر الأولية (الخام) للتجربة ـ كالكيفيات والقدرات والإيحاءات المفعمة بالعاطفة وما إلى ذلك ـ فى الوحدة النوعية التى يمثلها رمز بعينه . وهذه المعانى البدائية يشكلها نوع من (الحركة) (phora) الدلالية ، من خلال (dia) عدد من العناصر التجريبية ، التى يربط بينها فى المحل الأول ـ بلا شك ـ نوع من التآلف المبهم، ولكنه تآلف عاطفى مشحون بدرجة عالية ، ومُعْدٍ على مستوى القبيلة ، ثم يأخذ شيئاً فشيئاً شكل التقليد القَبَلى »(١٤) .

وهذا التحليل يصدق على تلك المراحل التاريخية المتقدمة من استخدام اللغة ، ولكنه يصدق كذلك على حالات كثيرة من استخدامنا للغة فى ظروف بعينها . وقد استخدمنا ـ وصفاً لاستخدامنا اللغوى فى هذه الحالات والظروف ـ مصطلح « التعبير » (لاحظ معنى العبور فى الصيغة العربية ، ومعنى الإخراج عن طريق دفع الشىء الداخلى إلى الخارج فى الصيغة الإنجليزية والفرنسية ex—pression وفى الصيغة الألمانية Aus — druck على السواء) . ولا أدرى أكان هذا المصطلح نعمة أم نقمة . وعلى كل فإن هذا المصطلح يُستخدم وصفاً أقرب إلى الدقة فى الحالات التى تتعلق بالأمور العاطفية ، حيث يخترق الخطاب اللغوى الحواجز المفروضة ، نتيجة للإحساس بقصور أشكال الكلام الدقيقة فى منطقيتها عن أن تفى بكل المعانى المقصودة ، فى سبيل أن يعبر عن أكثر العناصر مراوغة فى المواقف والمواضع المعقدة . « وفى هذا الانطلاق العفوى العارض ؛ المجاوز للخصائص الشكلية والعرفية للغة ، ربما كنا أقرب ـ على نحو ما ـ إلى ظروف الكلام البدائى (وليس فى وسعنا أن نعرف إلى أى مدى) منا فى بياناتنا وتحقيقاتنا المنطقية »(١٥) .

ويفضى بنا هذا التحليل إلى تقرير التشابه إلى حد التطابق فى خصوصيات لغة الخطاب البدائى (الاستعارى المجازى ثم الأسطورى) ، والخطاب الشعرى ، والخطاب اليومى ، الذى لا يلتزم صرامة المنطق ، بل يخرج على الأعراف المقررة فى الاستخدام المنطقى للغة (أى على اللغة فى صورتها المتطورة) لكى يحمل وجهة نظر خاصة ، أو عاطفة خاصة ؛ وكلتاهما تستند دائماً إلى أيديولوجيا ما ، وتسعى إلى تأكيدها فى الوقت نفسه .

وحتى الآن نكون قد عرضنا لقضيتين أساسيتين . القضية الأولى تتعلق باللغة بوصفها نشاطاً وفعاليات تقع فى قلب الحياة ، وليست مرآة تنقل الحياة أو تعكسها . وهذا معلم أساسى فيما نسميه أيديولوجيا اللغة . والقضية الثانية تتعلق بالممارسة العملية للخطاب اللغوى حين يكون تحقيقاً لذلك النشاط وتلك الفعاليات ، بدءا من الخطاب الأسطورى فى شكله الاستعارى أو المجازى القديم إلى الخطاب اليومى . والقضيتان ـ كما هو واضح ـ غير منفصلتين ، بل هما متكاملتان .

٣ – وننتقل الآن إلى قضية أخرى ذات شقين ولكنهما متكاملان كذلك ، ولا ينبغى أن يفهم أحدهما بمعزل عن الآخر ؛ وأعنى بذلك وضعية اللغة بوصفها عملية عقلية من جهة ، ونشاطاً اجتماعياً من جهة أخرى . وقد نشر العالم اللغوى نوام تشومسكى فى عام ١٩٦٨ كتاباً بعنوان « اللغة والعقل » Language and Mind ، ذهب فيه إلى أن الألسنية تنتمى فى جانب منها إلى سيكلوجيا المعرفة cognitive psychology ؛ لكن هذا الانتماء لا يلغى انتماء اللغة إلى المجتمع كذلك . وهذا الانتماء هو ما يبحثه فرع آخر من الألسنية ، هو ما يسمى « الألسنية الاجتماعية » Socio - linguistics . وهذان الفرعان من علم النفس والألسنية يحددان معا إطار الظاهرة اللغوية وأبعادها .

٣ ـ ١ ظاهر الأمر أننا نفكر باللغة ، حتى عندما نفكر فى اللغة ذاتها ؛ وهذه مفارقة من شأنها أن تعقد الأمور ، شأن كل الأشياء التى تصبح موضوع ذاتها . ولكن هذا يدل فى الوقت نفسه على علاقة التلاحم بين اللغة وعملية التفكير . والتفكير نفسه إنما يعمل فى مجال المدركات المتاحة له . ويتجه التفكير فى هذه الحالة إلى ما يصنف من المدركات تحت اسم المدركات الحسية . لكن العلماء المختصين بموضوع الإدراك الحسى « قد بينوا بصورة نهائية أنه ليس هناك عملية إدراك حسى صرف ؛ فليست هناك رؤية بَصرية دون تفكير . . وما نراه فى حقيقة الأمر يظل محدودا بالموضوع الذى ننظر إليه ، وبما نركز النظر عليه . وينتج عن هذا نسبة صغيرة مما كان يمكن أن نراه . وفى كل مرحلة من مراحل التفسير يزداد ما نفقده . والعقل لا يستقبل إلا جزءا صغيرا مما كان قد أدركه بصفة مبدئية ، ثم يختزن ما هو أقل من ذلك »(١٦) . ذلك بأن مجموع المدركات التى تقع عليها الحواس لا يمكن أن تظفر أصلاً باهتمامنا ، فضلا عن أن تتسع الذاكرة لاحتوائها . إن عناصر أى مشهد تكاد لا تحصى ، ولكننا فى الوقت الذى نبصر فيه بهذه العناصر إجمالا لا نركز بصرنا إلا على عنصر واحد منها ، وربما على تفصيلة واحدة بعينها فى هذا العنصر . ثم يصبح هذا العنصر (أو هذه التفصيلة فيه) مدركا لنا تحت اسم بعينه ، يلخص أهم مشخصاته (الشكل والحجم واللون والملمس . . الخ) كما يأخذ فى الحسبان أبعاده الزمانية والمكانية . « وتتدخل اللغة فى هذه العملية فى مرحلة متأخرة ، حيث إنها معنية باختزان المدركات الحسية والأفكار . وعند ذلك يصبح كل ما له اسم قابلا لأن يكون مألوفا ، ويصبح من الأسهل تصنيفه وتذكره . والشىء الذى يحمل اسما هو وحده الذى يمكن الاتفاق بشأنه ؛ كما أن الإدراك الحسى القابل للإبلاغ ينبغى تشفيره لغويا . ومن ثم فإن اللغة ، كما يقدمها المجتمع ، تحدد نوع المدركات التى يحتمل أن تكون مدركات اجتماعية . وعندما تثبت هذه المدركات فى اللغة فإنها تصبح مغايرة لطبيعتها الأولى »(١٧) . ومن ثم فإن كلمات مثل : رجل ، أسد ، برتقالة . . الخ ، تصبح مدركات دون اعتبار للرجل الأول على التعيين ، والأسد الأول ، والبرتقالة الأولى ، التى كانت المدركات الحسية المباشرة . ونحن قادرون على استعادتها من ذاكرتنا كلما اقتضى الأمر ذلك .

ويفضى بنا هذا التحليل إلى حقيقة مهمة ، هى أننا نعرف من الأشياء ما نستطيع أن نتكلمه ، وأن عملية التفكير لا تتم بمعزل عما اختزنته الذاكرة من مدركات .

٣ ـ ١ ـ ١ كيف يمكن أن يكون للفظ ما معنى يصدق عند تداوله بين الناس ، مع التسليم بدور المدخل النفسى الذى يشرح لنا كيف يتأتى لنا أن ندرك معناه ؟ إذ يبدو أن المدخل النفسى وحده لا يكفى لشرح مصداقية الألفاظ فى حال تداولها . والواقع العملى يقول « إننا تعلمنا كيف نفهم هذه الألفاظ على نحو ما نفهمها ، عن طريق استماعنا إليها فى سياقات مناسبة ؛ فهذه السياقات هى ما يمنحها المعنى ؛ وإلا فأى معنى آخر يمكن أن يحمله اللفظ ؟ ومن ثم فإن أى نظرية تشرح معنى لفظ بعينه ، وتميل فى الوقت نفسه ، إلى إنكار حدوث هذه السياقات التى منحته المعنى ، لابد أن تكون زائفة »[١٨] . حتى على مستوى اللفظ المفرد ، الدال على شىء متعين ، يظل للسياق دور أساسى فى تثبيت معنى اللفظ فى الذهن . إنك تذهب مع طفلك إلى حديقة الحيوان وتقول له « انظر ! هذا أسد » . فى هذه اللحظة تكتسب اللفظة معناها . ومادمنا لا مناص لنا فى طفولتنا من أن نتعلم اللغة فإننا إنما نتعلمها عن هذا الطريق . « إن الطفل يتعلم المعانى أولا ، ثم بعد ذلك يتعلم كيف يمكن تحقيق هذه المعانى فى صيغة لغوية . وليس من المقبول على الإطلاق أن يقال إن الطفل يتعلم فى البداية كيف ينشىء أبنية مجردة Leere Strukturen ثم بعد ذلك يملؤها بالمعانى »[١٩] .

٣ ـ ١ ـ ٢ وكما يحصّل الفرد معانى الكلمات من خلال سياقها الاجتماعى فإن وعيه بالأشياء وبالحياة ينمو عن هذا الطريق ، وكذلك يتحقق كونه فردا فى المجتمع ، وتتوطد علاقته به . فاللغة هى الفاعل الحقيقى فى هذه الكينونة ، وفى توطيد هذه العلاقة . « إن الفرد ، ذكرا كان أو أنثى ، يحصل لغته عن طريق المجتمع الذى يعيش فيه ؛ وهذه اللغة هى الأداة الأساسية فى عملية التكيف الاجتماعى ، وهى التى عن طريقها يتشكل المجتمع وعى الفرد ويمتد من خلاله »[٢٠] . وسوف نعود إلى فكرة السياق عند الحديث عن النظام الدلالى للغة ، ولكننا هنا معنيون بصفة أساسية بكيفية تشكل معانى الكلمات فى عقولنا وفقا لما تقرره فى شأنها المؤسسة الاجتماعية ، وكيف أن عقولنا لا تتحرك فى عالم المعانى ـ ومن ثم لا تستخدم اللغة ـ خارج إطار الواقع الاجتماعى الذى نعيش فيه . وبعبارة موجزة أقول : إننا نستخدم عقولنا حقا فى التفكير ، ونستغل الحصيلة اللغوية التى استوعبتها ذاكرتنا فى التعبير عن أفكارنا ، ولكن ذلك كله مشروط فى قاعدته الأساسية بالوعى الاجتماعى الذى شكل معانى مفردات هذه اللغة من جهة ، والذى يمثل إطارا لتوجهنا اللغوى من جهة أخرى .

إن الواقع الاجتماعى يعرف أشكالا من التعارض والصراع بين فئات من الناس وفقا لانتمائها الطبقى ، بل فى داخل هذه الفئات كذلك . من ثم ينبغى النظر إلى اللغة على نحو أوثق ـ وفقا لعبارة « كروس » و « هودج » ـ « بوصفها أداة الوعى لدى مجتمع ما ؛ أى أنها طرح خارجى لأشكال هذا الوعى »[٢١] . وهذا ما يتيح للألسنية فرصة فريدة لتحليل الوعى لدى مجتمع ما ، والوقوف على منطلقاته الأيديولوجية . « ولن يكون من المستطاع شرح أشكال اللغة ووظائفها شرحا وافيا بمعزل عن علاقتها الفورية والمباشرة بالسياق الاجتماعى »[٢٢] .

٣ ـ ٢ على أن تشكيل المجتمع لوعى الفرد عن طريق اللغة لا ينبغى أن ينظر إليه بوصفه فعلا إيجابيا على إطلاقه . إننا ندخل فى مضمار لعبة اللغة ـ كما قلنا من قبل ـ غير مختارين ، بل نخضع ـ فى الغالب ـ لشروطها الخاصة ، بوعى منا أو بدون وعى . وليست هناك لغة خطاب يمكن أن توصف بأنها حيادية ؛ فلغة الخطاب ـ على تقارب بين بعضها وبعض ـ لغة منحازة بالضرورة ، على نحو أو آخر . ولابد أن يتأثر الوعى الذى تخلقه اللغة بهذه الخاصية فيها .

« إن اللغة ـ بحكم طبيعتها ـ منغمسة فى حياة المجتمع اليومية ، بوصفها الوعى العملى لهذا المجتمع . ولا مفر من أن يكون هذا الوعى منحازا ومزيفا false . وفى وسعنا أن نسمى هذا الوعى أيديولوجيا ، عندما نعرّف الأيديولوجيا بأنها بنية منظمة من الأفكار ، تم تنظيمها وفقا لوجهة نظر بعينها »[٢٣] .

فالوعى المنحاز أو المزيف ـ إذن ـ لا ينتج إلا عن لغة منحازة بحكم طبيعتها . ولن يغير من هذه الحقيقة ما نموه به على أنفسنا أحيانا عندما نزعم أن اللغة مجرد أداة للتواصل بين الناس ، وأننا إنما نستخدمها لمجرد أنها أداتنا لتوصيل ما نريد من معلومات أو أفكار إلى الآخرين . وما أكثر ما نتحدث عن مشكلة التوصيل عندما يكون الموضوع المطروح للمناقشة متعلقا بكفاءة اللغة فى خطاب ما ، فنقول إن اللغة فى هذا الخطاب موصلة أو غير موصلة . ويتعلق هذا بصفة خاصة بأنواع الخطاب الأدبى المختلفة ، حين ننظر فى مدى كفاءة لغة الكاتب أو المتكلم فى توصيل رسالته . وما أكثر ما جردنا العملية اللغوية كلها فى أركان ثلاثة : مرسل ، ومستقبل ، ورسالة . ويستفيض الكلام فى هذا الجانب لدى البنيويين الأوائل وغير البنيويين ، وفى الدراسات المتعلقة بسيميولوجيااللغة ، وقبل ذلك فى إطار النقد الحديث ، الذى أصبح الكثير منه تقليديا الآن ، وذلك عند الكلام عن توصيل الشاعر مثلا لتجربته ، والكاتب الروائى لوجهة نظره .

ولاشك أن اللغة ـ بمعنى ما ـ أداة للتوصيل ، ولكنها ليست أداة حيادية باهتة .

« إن اللغة أداة للتحكم بقدر ما هى أداة للتوصيل . وعليه فإن الصيغ اللغوية تسمح بنقل المغزى كما تسمح بتشويهه . وبهذه الطريقة يمكن التأثير السيىء فى المستمعين وإعلامهم بالشىء على السواء ؛ أو لنقل إنه يمكن التأثير السيىء فيهم (تضليلهم) فى الوقت الذى يفترضون هم فيه أنهم يتلقون المعلومات . ومن هنا تعد اللغة ذات طبيعة أيديولوجية بمعنى آخر لهذه الكلمة ، أكثر تعلقا بالسياسة : إنها تتضمن التشويه المنتظم فى خدمة المصالح الطبقية »[٢٤] .

ولكننا نكاد لا نلتفت إلى هذه الخاصية الثانية للغة ، خاصية التحكم ، فى حين أنها ربما كانت ـ بمعنى ما ـ أخطر من الخاصية الأولى ، لأنها الخاصية التى يمكن أن يتسرب التزييف عن طريقها . فإذا كانت اللغة إذن تشكل وعى الإنسان فإنها ـ بحكم طبيعتها ـ تزيفه كذلك ، دون أن يعى الإنسان ـ بطبيعة الحال ـ هذا التزييف (سنرى كيف أنه عندما يكشف الإنسان عن هذا التزييف أو يتكشف

التزييف له فإنه يتخذ موقفا رافضا للغة المتاحة ، باحثا ــ وما أعجب المفارقة ! ــ عن لغة أخرى) .

والسؤال المهم الآن هو : كيف تحقق اللغة ذاتها هذا التزييف ؟

إننا حين نكذب فإننا نزيف . هذا صحيح . ولكننا حين نكذب أيضا فإننا نعرف أننا نكذب ؛ أى أننا نصنع التزييف بأنفسنا . وهذا شيء يختلف كلية عما تنطوى عليه اللغة ذاتها من تزييف . وهذا الجانب من الدراسة لم ينل القدر الكافى من الاهتمام الذى ينبغى له . والأمر هنا يتعلق بدلالات العبارات أكثر مما يتعلق بدلالات الألفاظ . وقد أورد « إنجلكامب » ما ذهب إليه « جكلر » من أن إهمال علم اللغة لموضوع الدلالة يرجع إلى سببين ، أحدهما يتعلق بباطن اللغة والآخر بظاهرها . وبصفة عامة فإن الإمساك بالجانب المتعلق بمحتوى اللغة بصورة علمية هو أصعب من الوقوف على الجانب المتعين منها ، أى الجانب الذى يتمثل فى التعبير بصورة ملموسة ؛ فالوحدات التى تتمثل على مستوى الدلالة أكثر كثيراً منها على مستوى النحو أو الصوتيات . ذلك بأن ما هنالك من صيغ نحوية وأشكال صوتية أقل مما هنالك من المعانى[٢٥] .

وتقودنا هذه الملاحظة إلى حقيقة أن محتوى النص اللغوى مراوغ بحيث يصعب ضبطه على نحو ما يصنع علم النحو أو علم الأصوات اللغوية . وأهم من هذا ملاحظة أن المعانى - على ضخامة حجمها - إنما تتجسد لغويا فى عدد محدود نسبيا من الصيغ . وهذا ما يخلق مسافة كبيرة فى بعض الحالات ، بين الصيغة النحوية والمحتوى الدلالى للعبارة .

ولابد لتوضيح هذا من التمثيل . فحين ننظر فى صيغة بسيطة ومحددة للغاية ، فى جملة فعلية مثل قولنا : « استيقظ الطفل » ، وجملة فعلية أخرى مطابقة لها ، مثل : « انطلقت صفارات الإنذار » ــ تتحدد أمامنا العلاقة بين ركنى كلتا الجملتين ــ من الناحية النحوية الصرف ــ بأنها العلاقة بين فعل وفاعله . ولكن من حيث الدلالة الحقيقية يبدو الأمر مختلفا ؛ فالطفل هو فاعل الاستيقاظ حقا ، ولكن صفارات الإنذار ليست ــ فى حقيقة الأمر ــ فاعلة الإنذار . إنها لم تنطلق من تلقاء نفسها ، بل لابد أن شخصا ما يناط به إطلاقها هو الذى أطلقها . وعلى ذلك فهى أقرب إلى أن تكون ــ دلاليا ــ مفعولا بها من أن تكون فاعلا . وهكذا تعلن الصيغة النحوية عن حالة الفاعلية ، فى حين أنها تضمر ــ على المستوى الدلالى ــ حالة المفعولية .

لم يكذب من قال إن صفارات الإنذار قد انطلقت ، ولم نتواطأ نحن معه على الكذب حين صدقنا أنها انطلقت ؛ فالكذبة مستبطنة فى اللغة ذاتها . وهذا ما يؤهل اللغة لتزييف الحقائق .

٤ - وتقودنا الملاحظة الأخيرة إلى الوقوف على اللغة بوصفها نظاما عاما ينطوى على مجموعة من النظم المتكاملة والمتآزرة . ويمكننا الحديث عندئذ عن ثلاثة نظم تشكل فى مجموعها هذا النظام العام :

ــ النظام النحوى (وندرج فيه النظام الصرفى والنظام الصوتى ونظام الجملة) .

ــ النظام الدلالى (ويتعلق بالألفاظ كما يتعلق بالجمل) .

ــ النظام الوظيفى (أو ما يسمى بالنظام النفعى) .

٤ - ١ لكل لغة نظامها النحوى (وما يتبعه من أنظمة صرفية وصوتية وتركيبية) الذى يختلف قليلا أو كثيرا عن الأنظمة النحوية للغات الأخرى . من ذلك ــ مثلا ــ أن اللغة العربية تفضل أن يسبق الفعل فاعله ، مادام الأمر يتعلق بفعل حدث فى الماضى أو يحدث فى الحاضر أو سيحدث فى المستقبل ، مع أن منطق الأشياء يقول إن الفاعل قد وُجد قبل الفعل . تقول : « كتب محمد درسه » ، فيسبق الفعل محمداً الفاعل ، مع أنه - أعنى محمدا - كان موجودا قبل الكتابة . وكذلك الشأن فى حالة المضارع والمستقبل . حقا إنك تستطيع أن تقول : « محمد كتب الدرس » ، لكنك عندئذ تكون كمن يخبر بشيء عن محمد نفسه ، كما تقول : « محمد تليمذ » . والمسألة هنا ليست ــ كما قد يظن ــ مجرد عملية تقديم وتأخير تتم بصورة اختيارية صرف ، وإنما يتعلق الأمر بنسق من تصور الأشياء يحكم العلاقات بينها . والنسق الذى يؤثره منطق البناء النحوى للجملة العربية يقدم الفعل على فاعله ، بما يشى بأن الأفعال ــ على مستوى الوجود ــ لا الفاعلين ، لها الأهمية الأولى . وهناك حالات يتعذر فيها قلب الجملة بحيث يتأخر الفعل عن فاعله ؛ وذلك ــ مثلا ــ عندما يكون الفعل للاستقبال والفاعل ضميرا مستترا (سنريهم آياتنا فى الآفاق ــ سَنَسِمُه على الخرطوم) أو اسما ظاهرا (ولسوف يعطيك ربك فترضى) . . الخ . وفى الإنجليزية والألمانية والفرنسية يقوم فعل الكينونة بين المبتدأ (أو الموضوع) والخبر (أو المحمول) ليكون رابطة copula بينهما ، حتى عندما تقول ــ ياللمفارقة ! ــ على مات (أو ميت) Ali is dead ؛ حيث تثبت الصيغة النحوية الكينونة لعلى (الموضوع) ، وإن جاء الخبر (المحمول) ليقرر موته . ومع ذلك لا يسمح النظام النحوى فى هذه اللغات مطلقا بالتنازل عن هذه الرابطة . وفى اللغة العربية ــ على العكس ــ يرفض نظامها النحوى هذه الرابطة نهائيا (ولا سبيل إلى المماحكة فى أنها حذفت وجوبا أو أنها مقدرة) .

ولست هنا بصدد استقصاء النظام النحوى للعربية أو غيرها ، أو حتى مجرد التفلسف حول بعض شواهد هذا النظام ؛ فهذا أمر يطول شرحه ؛ ولكننى أردت أن أمهد مجرد تمهيد للحقيقة الكلية ، التى يقررها كريس وهودج حين يذهبان إلى أن « النحو فى لغة ما يمثل نظرية هذه اللغة فيما يتصل بالحقيقة الواقعة »[٢٦] . وعلى الدرس النحوى فيما بعد أن يكشف لنا مصداق هذه الحقيقة .

ومع ذلك يظل السؤال المهم فيما يتعلق لا بالنظام النحوى للغة فحسب ، بل بالنظم الصرفية والصوتية والتركيبية كذلك ، ألا وهو السؤال عن دور هذه النظم فى تقرير الخطاب . إننا قد نشرع فى تحليل الخطاب بدءا من نظامه النحوى أو الصوتى ، صعودا - أو إن شئت هبوطا - إلى مستواه الدلالى وإلى أهدافه ومغزاه . وهذا منطق مشروع ؛ أن نبدأ من الظاهر لكى ننتهى إلى الباطن . لكن القضية ليست هنا ؛ القضية تتعلق بمنشىء الخطاب ، أو بالأحرى بعملية إنشائه . عند ذاك يبدو لنا أن الآية معكوسة ؛ فليس من شأن منشىء الخطاب أن يشكل مقاصده الشكلية أولا ، وإنما يتخذ المتكلم قراراته ، ويشكل مقاصده ، وفقا لما يتطلب من متلقى الخطاب أن يفعله أو يعرفه ؛ بمعنى أنه يخطط للمعنى الكلامى المعين أولا ، ثم محتواه الدلالى المحدد ، ثم بعد ذلك يمنح هذا المحتوى صورة تركيبية

وشكلية وصوتية خاصة[٢٧] . وبهذا وحده يمكننا أن نقول إن هذه النظم الفرعية للغة لا تنفصل عن أهداف الخطاب ومقاصده العامة .

٤ - ٢ أما النظام الدلالى فيتعلق باللفظة المفردة ، بوصفها البنية اللغوية الصغرى micro — structure التى تحمل معنى (من الواضح أن الصوت اللغوى المفرد لا يحمل معنى فى ذاته) ، وبالجملة بوصفها البنية الكبرى macro - structure .

٤ - ٢ - ١ وإذا كانت التجارب التى أجريت فى مجال دراسة البنية العميقة للغة تشير بوضوح — كما يذهب إلى ذلك إنجلكامب — إلى أهمية العلاقات النحوية syntaktische relatione فى تنظيم المادة اللغوية فى ذاكرة الإنسان ، فإنها تشير إلى أكثر من هذا ؛ فهى تشير بكل وضوح إلى الدور الذى يقوم به معنى الكلمة فى تكوين الجملة[٢٨] .

وصحيح أن لكل كلمة معنى ؛ ولكن الملاحظة العامة تجعلنا نطرح هذا السؤال : وهل هذا المعنى ثابت فى كل حالات استخدامها ؟ ألسنا نقصد حين نقول إن فلانا يتلاعب بالألفاظ أنه يتلاعب بمعانيها ؟ وفيما يقرره إنجلكامب عن مدى ثبات معانى الكلمات ما يجيب عن هذا السؤال ؛ فهو يقول : « مع أنه ليس هناك معنى ثابت لكلمة ما فى كل مرة تستخدم فيها ، يحق للمرء أن يذهب إلى أن المعانى التى تجسم فى الألفاظ على شكل سمات،تتمتع بقدر كافٍ من الثبات لدى الأفراد ومن خلالهم ؛ وإلا تعذر قيام أى تواصل عن طريق اللغة . بم يتعلق تجسيد مستخدم اللغة لسمات يخلعها على كلمة بعينها ؟ إن ما يتجسد من المعنى فى كلمة بعينها فى موقف متعين ، يتعلق — من جهة — بتاريخ تعلم الفرد المستمع ، وعلى وجه الخصوص المتكلم ، ومن جهة أخرى بسياق الموقف المناسب ، الفعلى وغير الفعلى »[٢٩] . وهذا يذكرنا بما أوردناه من كلام جلنر عن السياقات وكيف تمنح اللفظ معناه ، وكيف أننا نفهم هذا المعنى — أو المعانى — من خلال هذه السياقات . (راجع ٣-١-١) .

وهكذا يستصفى اللفظ لنفسه حداً أدنى من المعنى المشترك ، يضمن به الحد الأدنى من الفهم والتواصل ، ولكنه يسمح — أو نسمح نحن له — بقدر من حرية الحركة ، صانعا حقلا أوسع من المعنى . إننا لن نتردد - عندما نستمع إلى كلمة « كلب » فى أن نستحضر فى أذهاننا صورة ذلك الحيوان الذى شاهدناه فى الخلاء أو فى البيت أو فى حديقة الحيوان أو فى كتاب يتحدث عن الكلاب . . الخ . لكن المعنى الأخير الذى سندركه لهذه الكلمة يتوقف على مجموع السياقات التى استخدمت فيها الكلمة ، التى تتضمن حكما ما ، أخلاقيا أو جماليا ، على هذا الحيوان . وفى هذا المستوى يكتسب اللفظ قدرته أحيانا على المراوغة . والمعول فى هذا - مرة أخرى - على السياق الذى يرد فيه .

٤ - ٢ -٢ ومن الواضح — كما يقرر كولن بجز[٣٠] — أنه من التبسيط المفرط الفج — والمؤكد أنه إهانة لقدرات المتكلمين الإبداعية — افتراض أن التواصل بين (أ) و(ب) فى اللغة الإنجليزية (مثلا) يرجع ببساطة إلى أن (أ) ينطق كلمات إنجليزية بعينها ، لها معنى بعينه ، وأن (ب) يدرك معنى كلمات (أ) ، ومن ثم ينطق (ب) كلمات أخرى بعينها لها معان بعينها . . وهكذا . ولكن فى قلب هذا التبسيط المفرط تستقر حقيقة مهمة ، هى أنه إذا كان التواصل اللغوى ينجح فلأن هناك أعرافا . وبعض هذه الأعراف يتضمن وجوها من الاتفاق حول ما تعنيه الكلمة . ولا يعنى شىء من هذا إنكار أن المتكلمين ربما استخدموا الكلمة فى مناسبة ، أو ربما استخدموها بشكل متصل ، لأداء معنى أوسع ، أو على نحو استعارى ، ولكن لمجرد أن يؤكدوا أنه عند مستوى أساسى هناك — ولابد أن يكون هناك — أعراف . إن المتكلمين باللغة الإنجليزية مثلا يعرفون بالحدس أن هناك علاقات معنوية بعينها بين أجزاء لغتهم . وفى الوقت الذى كثيرا ما يكون فيه المتكلمون على غير اتفاق تام فيما بينهم حول ما إذا كانت هذه العلاقة المعنوية أو تلك قائمة أو غير قائمة بين مجموعتين من أجزاء اللغة الإنجليزية ، فإن هناك — على وجه العموم — اتفاقا عاما بينهم حول هذه العلاقات . وهذا معناه أن اللغة ، وعلى الأخص تلك الجوانب المتصلة منها بالمعنى ، تشكل نظاما عرفيا conventional system وليس تصنيفاً عرفيا conventional taxonomy .

٤ - ٢ - ٣ لكن المؤكد أن المعانى العرفية ليست هى ما يصادفنا على الدوام فى كل خطاب لغوى . ولذلك يفرق هويلرايت — وهو محق فى هذا — بين مستويين أو نمطين من الاستخدام اللغوى ؛ النمط الذى يسميه اللغة الصريحة steno - language (وهى اللغة ذات المعنى الصريح والدلالة المحددة) ، والنمط الذى يسميه اللغة المعبرة (على نحو ما يتمثل بدرجات متفاوتة فى الشعر والدين والأسطورة ، وفى لحظات من النثر الراقى ، كمايتمثل فى الحديث اليومى) . لكن هذا التحديد لا يعنى الانفصال التام بين هذين النمطين ، بل هما متكاملان ومتداخلان فى الاستخدام اللغوى ، وهما — بهذه المثابة — حصيلة إلى أبعد حد لنوعين متكاملين من الحاجات الدلالية ، هما — على حد تعبيره — « تحديد المعنى فى وضوح بوصفه وسيلة للتوصيل الكفء والمؤكد ؛ والتعبير الذى يبلغ أقصى درجات التشبع » . ثم يضيف أنه « من المؤكد أن هذين النوعين ليسا دائما فى صراع حقيقى ؛ فكثير من الأفكار اليومية ، التى نحتاج إلى توصيلها ، لا تنطوى من التشبع الوثيق الصلة بالموضوع إلا على قدر محدود . ولكن معايير وثاقة الصلة بالموضوع تتغير نتيجة للسياق ، والظرف ، والقصد »[٣١] .

عندئذ يمكن إجراء الموازنة على النحو التالى :

أولا فيما يتعلق بالألفاظ فإنها فى اللغة الصريحة يقتصر دورها على المعنى المحدد . وعندئذ لا تعنى كلمة « كلب » أكثر مما تعنيه على المستوى العرفى العام . أما فى اللغة التعبيرية فاللفظ قادر على أن يجاوز حدود معناه العرفى .

وثانيا فيما يتعلق بالجملة فإنها فى اللغة الصريحة تحمل علاقة بين مفرداتها ، تجعلها — ككل خبر من الأخبار — قابلة للتأكيد أو للإنكار ، وذلك حين نقول مثلا : « الكلب يعوى » . فكلمة « الكلب » منفردة لا تحتمل التأكيد أو الإنكار ، ولكن الخبر كله (الكلب يعوى) يحتمل ذلك . وفى الجملة التعبيرية لا تتضح هذه الحدود الصارمة ، وإن كان من الممكن أحيانا إدراك قدر ما من التشابه بينها وبين الجملة فى اللغة الصريحة ، من حيث قابليتها للتصديق أو الإنكار .

ويضرب لنا هويلرايت مثالا طريفا يوضح هذه الحالة الوسطى بين

مجرد التقرير القابل للتصديق والإنكار ، والتعبير الذى لا يحتمل هذا ، وذلك عندما نذكر لمضيفنا أننا قضينا معه أمسية ماتعة ، أو عندما نعلق على الجو فنقول « إن هذا اليوم جميل » . ففى هذه الحالة لا نكون منخرطين انخراطا كلاملا فى محتوى ما نقول ، وإن كان فى صيغة تأكيد . فهذه الملاحظات التى نبذلها هى ــ على حد قوله ــ « أشكال من الأسلبة إلى حد ما فى لعبة المحادثة ، وإنها ـ من ثم ـ لا تلزمنا بالتماسك التام فيما نعتقده » . ثم يعود فيستدرك أن الأمر مع ذلك ليس مجرد أسلبة ؛ لأننا فى الوقت الذى قد نثنى فيه بقوة على مزايا الجو بقدر كبير من الإهمال ، لن نرغب فى أن نتمتم بعبارة « يوم جميل » ـ ما لم يكن ذلك تهكما ـ فى الوقت الذى يسقط فيه المطر مدرارا . ومن ثم فإنه فى حين يقع ثقل التأكيد فى هذه الملاحظات المعتادة شيئا ما فوق درجة الصفر ، فإنه لن يبلغ حد التأكيد التام الذى تحمله جملة إخبارية مقصودة (مثل : تمع وودزفيل على بعد عشرين ميلا) ، أو التأكيد المتعمد لقيمة ما (مثل : هذه خطة خسيسة)[٣٢] .

وهذا الشرح يضىء لنا ما يحدث فى لغة الشعر . فالمؤكد أن لغة الشعر ليست من ذلك النوع التقريرى الذى يحاول أن يؤكد شيئا ، والذى يقبل التصديق أو الإنكار . ولكنها كذلك ليست كلها من ذلك النوع التعبيرى ؛ إذ يتخلل الجمل التعبيرية فيها جمل تبدو تقريرية ، ولكن التقرير فيها من نوع « الجو جميل » ، و « قضينا أمسية ماتعة » ، ذلك النوع الذى يمثل الحالة الوسطى بين التقرير الصرف والتعبير الصرف ، أى التقرير الذى يدعونا إلى شىء ما من التصديق أو الإنكار ، ولكنه أقل من أن يكسب منا حالة الانخراط العقلى التام فيه .

وربما كان هذا التحليل أدق فى تقرير لغة الشعر وتصنيفها تصنيفاً يأخذ فى الحسبان حالتيها اللتين تؤكدهما الممارسة العملية . وهو أدق بالتأكيد من كل التعميمات الحماسية[٣٣] التى ترى فى لغة الشعر مستوى واحداً هو المستوى التعبيرى الصرف ، الاستعارى أو المجازى بصفة عامة .

٤ - ٢ - ٤ وقد ظفر الشعر فى عصرنا الراهن بعناية كثير من المشتغلين بالألسنية الحديثة من الأمريكيين والإنجليز ، الذين يشتغلون إلى جانب ذلك بالأسلوبية والبلاغة وجماليات الشعر ، وذلك على أساس أن موضوع البحث الألسنى هو اللغة ، وأن الشعر لغة ، فهو يقع إذن فى نطاق الآفاق الخاصة بالدرس اللغوى . وقد وجد هذا الاتجاه له أنصارا فى بلدان أخرى ، منها فرنسا ، وبخاصة فى الدوائر التى تضم أولئك الذين تقبلوا الدرس اللغوى الأمريكى (عند هاريس Harris أولا ثم عند تشومسكى Chomsky) بكثير من الحماسة . ومن ثم عدت اللغة الشعرية لغة فرعية ، شأنها شأن اللغات الفرعية الأخرى ، التى تتحرك داخل إطار اللغة الطبيعية .

وينبهنا رولف كلوبفر[٣٤] إلى ما دخل على هذا الوضع من تعديل على أيدى بعض الألسنيين ، الذين ذهبوا ــ متأثرين بأسلوبية بالى Bally أو اشبتسر Spitzer ، وباتجاهات علماء الأدب ــ إلى أن اللغة الشعرية لغة فرعية على ما يسمى اللغة العادية . وجوهر هذا الاتجاه يتمثل فى إفراد لغة الشعر عن لغات التواصل ذات الأهداف .

ثم يظهر وضع جديد أشد اختلافا من سابقه على أيدى أتباع مدرسة براغ البنيوية ، وفى مقدمتهم جاكبسون . ويختلف هذا الوضع عن الوضع الأول فى أنه يعد اللغة العادية نفسها واحدة ضمن عدد من اللغات . وهذا العدد من اللغات يشكل فى مجموعه لغة واحدة ، كاللغة الفرنسية مثلا أو اللغة الألمانية . ولما كان من شأن الدرس اللغوى أن يدرس هذه المجموعة من اللغات كلها ، فإن جماليات الشعر قد صارت تمثل مجالا من مجالات هذا الدرس .

ولكن هناك من يقلبون هذه الأوضاع رأسا على عقب ، حين يذهبون إلى « أن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشرى » . . ويدعم هذا التوجه الموقف المثالى الجديد ، الذى يرجع إلى فسلر ، والذى يذهب إلى أن اللغة الشعرية تستوعب اللغات الأخرى كلها . وهذا ماأكده « كوزيريو Coseriu » حين ذهب إلى أنه قد صار من الواضح أن اللغة الشعرية ليست وجها من وجوه استخدام اللغة ، ولكنها لغة بمعنى الكلمة ، بوصفها تحقيقا لكل الإمكانات اللغوية . ومن ثم تكون اللغات العادية واليومية والدارجة ، وكذلك اللغات الفرعية الأخرى ، فروعا على لغة الشعر المكتملة .

لكن جماعة « تل كل Tel Quel » ، وبخاصة كريستيفا ، قد أدخلت كذلك تعديلا على هذا الوضع ، حين ذهبت إلى أن لغة الشعر لا يمكن استيعابها بشكل محدد كما هو الشأن فى اللغات الأخرى ، ولكن بوصفها معرضا للانهائية الشفرة اللغوية .

وتفضى الأوضاع الثلاثة الأولى إلى الأخذ بأن المرء لابد أن يتقن اللغة أولا إتقانا تاما ، حتى يتمكن بعد هذا من استخدامها استخداما شعريا ؛ وأن هذا الاستخدام الجديد لايتاح تحقيقه إلا على أيدى أفراد لهم خصوصيتهم هم الشعراء . أما سائر الناس فإنهم ـ إذا صح إدراجهم فى هذا السياق ـ يمثلون القدرة على الاستقبال السلبى . ففى حين تستطيع طائفة الشعراء استغلال إتقانها اللغة ، يستطيع الآخرون أن يستقبلوا إنتاجهم فى وقت فراغهم ، أى منفصلا عن ممارساتهم اليومية . الأولون هم المبدعون ، والآخرون هم المستهلكون .

وفى نهاية هذا العرض المركز لاتجاهات اللغويين المحدثين فى دراسة الظاهرة اللغوية فى مجال الشعر ، يرفض كلوبفر تلك الأوضاع كلها ، من حيث إنها تطرح بديلا لا يمثل الحقيقة . ثم يذهب إلى أن المسألة ترجع إلى وجوه مختلفة للظاهرة نفسها ، ومن ثم فإنه لابد من الرجوع دائما إلى المصدر الأصلى المشترك ، على نحو ما يتبدى ــ دون انقطاع ــ فى التواصل اليومى . ففى اللغة اليومية يتضح لنا أن نظام اللغة المتعلمة لا يكف عن التغير ، تلبية لأهداف بعينها (وإن كان هذا التغير أيضا له نظامه) ، وأن هذا التغير يصبح فى الوقت نفسه مادة تستخدم فى إنتاج إمكانات إشارية جديدة . ومن ثم ينبغى أن يتجه البحث إلى الكشف عن كل ما هو شعرى ، فى الأمثلة البسيطة التى تتحقق فى التواصل اليومى ، من أجل إبراز تعيناتها المركبة فى مجال الشعر بعد ذلك .

وأيا ما كان التصنيف الصحيح للغة الشعرية فإننا أميل ــ كما لعله اتضح منذ البداية ــ إلى الربط بينها وبين لغة ما قبل الأسطورة المكتملة (أى اللغة الاستعارية المجازية) من جهة ، وبين لغة الخطاب العفوى من جهة أخرى (وهى ــ بطبيعة الحال ــ غير اللغة الصريحة) . ونستطيع الآن أن نقول إن الخاصية الإجمالية لهذه الأنماط

من النشاط اللغوى هى ما اصطلحنا على تسميته بالتعبيرية ، التى تظل محتفظة بقدر وإن يكن يسيرا من التقرير القابل للتصديق أو الإنكار . ويبقى بعد ذلك أن هذه الخاصية التعبيرية تكون فى هذه الأنماط هى الأغلب ، حيث تتحدد للجملة وظائف أخرى بمعزل عن تقرير الحقائق .

٤ - ٢ - ٥ ماذا إذن عن طبيعة الجملة التعبيرية ؟

من السهل أن نقول الآن إنها ليست فحسب ما نعرفه فى المصطلح العربى بالجملة الإنشائية ؛ لأننا نقبل الآن فكرة أن الجملة تكون تعبيرية وإن لم تكن إنشائية صريحة ؛ بل أكثر من هذا تكون الجملة التقريرية نفسها (أو ما يسمى بالجملة الخبرية فى المصطلح العربى) جملة تعبيرية فى حالات بعينها ، فيتحقق فيها (من الناحيتين الدلالية والوظيفية) ما يتحقق فى الجملة الإنشائية الصريحة .

وقد وقف هويلرايت[٣٥] طويلا عند الوظائف التى رأى أن الجملة التعبيرية تميل إلى أن تؤديها ، فرأى أنها تؤدى هذه الوظائف من خلال نزعات متعارضة بأعيانها . وهناك ثلاث من هذه النزعات المتعارضة ، بدا له أنها هى السائدة والجوهرية على نحو خاص . فالجملة التعبيرية أميل ــ فى رأيه ــ إلى أن تتضمن فى آن واحد ولكن مع اختلاف فى الدرجة - تتضمن التأكيد والمساءلة ، والطلب (أو الوعظ hortation) والقبول ، والالتزام commitment والأسلبة stylization .

٤ - ٢ - ٦ إن صيغ التأكيد العريضة ، التى نتناول فيها العالم ، تحتمل أن يكون فيها لمسة تساؤل . وهذا راجع ــ عند هويلرايت ــ إلى أن هذه الصيغ التأكيدية تمس الغموض الجذرى للأشياء ، الذى يفلت على الدوام من قبضة عقولنا . فإذا نحن قلنا مثلا جملة مثل : « خلق الله العالم » ، فمن الممكن تأكيدها بطريقة تقريرية (دجماطية) بوصفها تقريرا لايحتمل أى وجه من وجوه الاستفهام ؛ أو يمكن تأكيدها بتواضع عقلى مناسب ، حين نقول إن التقرير والاستفهام يمتزجان فى وحدة غير قابلة للانفصام ، كما هو الشأن فى الوجهين المحدب والمقعر للخط المنحنى . ذلك بأن تأكيدها بوصفها جملة تقريرية صرفا يتضمن مايلى : « لقد كان هناك سؤال ، ولكن هذا السؤال قد أجيب عنه ، ومن ثم لم يعد هناك سؤال » . لكن الأمر لايكون على هذا النحو إلا إذا كانت جملة « خلق الله العالم » مفهومة أساسا ؛ أى إذا كانت كلمات « الله » ، و « الخلق الأول » ، و « العالم » ، تحمل معانى نستطيع أن نلمسها وأن نقول ــ عبر التجربة ــ « هذا صحيح ! » . ولما كانت هذه الحالة ، أى التحقق الكافى لفكرة علوية transcendental ما عن طريق شواهد محددة من التجربة الإنسانية ــ ليس من الممكن احتمال حدوثها ، فإنه من المحال ــ بالمثل ــ أن تكون جملة « خلق الله العالم » تقريرا صرفا . ومن ثم فإن تأكيدها فى هذه الحالة هو من باب خداع النفس . ومن جهة أخرى يظل هناك تقرير يسكن الجملة ؛ والشخص المؤمن لايتنازل عن هذا العنصر التقريرى ، ولكنه مع ذلك يمزج شيئا تقريريا بشىء استفهامى فى موقف واحد ، هو بمثابة حيرة بين قاعدة إيمانية وتساؤل عميق . فإذا نظرنا إلى الجملة من الناحية الدينية وجدنا أنها تستخدم ألفاظا لاهوتية استخداما رمزيا ، للتعبير عن الوحدة الجذرية التى لا تنفصم ، بين المعنى المكتمل وما هو سرى غامض .

أما الثنائية التقابلية الثانية ، ثنائية الطلب والقبول ، فتثير عند هويلرايت مسألة التفكير الذى تمليه الرغبة wishful thinking . وهو يبدأ من ملاحظة أن كل أشكال التفكير والكلام التعبيريين يبدو أنها تتضمن عنصراً إلزاميا ما ، كأن يكون أمرا إلزاميا ، فى مثل قولنا : « ينبغى أن يكون الأمر على هذا النحو » ، أو يكون توسلا ضمنيا ، أو رغبة مضمرة . وهو يسمى هذا العنصر بالعنصر النفعى pragmatic، الذى وجده وليم جيمس ماثلا فى كل حكم ، سواء كان دينيا أو دنيويا ، وسواء كان مثاليا أو ماديا ، مادام هذا العنصر يحمل أى تقرير لحقيقة مجاوزة لقرائن التجربة المباشرة ، القابلة للتحقق الفورى . ولما كانت الأحكام الدينية تقدم هذه الحقائق العلوية المقررة ، فإنه لا سبيل إلى إنكار اشتمالها على العنصر النفعى . ولكن من المهم بالقدر نفسه أن نعرف أن العنصر النفعى لا يكون قط هو كل مافى الأمر . وهو يؤكد هذا التحفظ على أساس أنه إذا كان هذا العنصر فارضا نفسه بشكل مفرط فإن ما ينتج عنه عندئذ يكون خيالا وليس دينا . ففى الحكم الدينى بحق ــ كما يقول ــ يقوم العنصر القسرى ــ فى مثل « ليكن الأمر هكذا ! » ــ بدور محدد بكل دقة ، بوصفه تعبيرا عن الولاء لطريقة عامة بعينها فى إدراك العالم وتفسيره ؛ وفى كل حالة خاصة يخضع هذا العنصر لموقف القبول ، مهما كانت أسباب هذا القبول ومناسباته . إن جملة « الله موجود » إذا كانت ــ كما يقول الكاتب ــ تمثل تأكيدا دينيا أسطوريا وليس مجرد فرض ميتافيزيقى ، فإنها تتضمن طلبا لطريقة بعينها فى رؤية العالم ، وإذعانا للالتزامات التى تستتبعها تلك الطريقة فى الرؤية[٣٦] .

وهناك إضافة مهمة من الناحية الدلالية فيما يتعلق بثنائية الطلب والقبول أو الإذعان ، قدمها عدد من المفكرين المحدثين حين أكدوا أولية ضمير المخاطب على ضمير الغائب . والأمر يتعلق فى جوهره بالمعرفة الإنسانية التى تتاح لنا من خلال الحديث عن الغائب ، حيث تتمثل العلاقة « أنا/هو » ، ومن خلال الحديث إلى المخاطب ، حيث تتمثل العلاقة « أنا/أنت » . وعلى مستوى العلم تستخدم العلاقة الأولى بالضرورة ؛ إذ يتم رصد حقيقة الشىء عن طريق ما يقال عنه من تقرير . لكن هذه العلاقة لا تكون كافية فى كل الأحوال ، بخاصة فى الحالات التى تتعلق بخبرتنا بالآخرين ، حيث تصبح العلاقة الثانية ضرورية . ذلك بأن معرفتنا بهم إنما تتحقق وتنمو من خلال التفاعل المباشر معهم ، حيث نتحدث إليهم ونستمع لحديثهم إلينا .

وتتضح لنا أهمية العلاقة أنا/أنت فى موقف الإنسان البدائى ، وكذلك فى موقف الشاعر ، من الطبيعة ، حين يتجهان إليها بالسؤال عن أسرارها وغوامضها ، وعما وراء مظاهرها وظواهرها من قوى خفية مهولة ، أو فعالة ومحركة ، وحين يستجيبان للإشارات التى تبدو لهما كما لو كانت إجابات عن تساؤلاتهما . وأيما طلب يوجه منهما إليها هو فى الوقت نفسه يتضمن قبولا لها .

وأما الثنائية الثالثة والأخيرة ، ثنائية الالتزام والأسلبة ، فتتعلق بالمواقف التى تدعونا فيها الظروف إلى أن نتكلم فإذا بنا ــ بالضرورة ــ نقرر بعض الأشياء العامة فى صيغ تبدو تأكيدية ، وإن كنا فى حقيقة الأمر لم نعمد إلى تأكيد محتواها ، بل لعلنا لم نعدها قضية نستفرغ فى دعمها كل طاقاتنا . إن مانقوله عندئذ هو فى حقيقته استجابة لما يتطلبه الموقف ، ولكنه فى الوقت نفسه ليس لغوا أو مجرد براعة أسلوبية ؛ إذ

مايزال له مصداقيته على مستوى الإخبار . ولنتصور جزءا من حوار بين شخصين تربط بينهما معرفة سابقة وإن كانت لاترقى إلى مستوى الصداقة ، على النحو التالى :

(أ) سعدت كثيرا بأخبارك الأخيرة . كان موقفك كريما .

(ب) شكرا ؛ هذا كرم منك .

(أ) أنت جدير بكل خير .

إن كلام (أ) فى مجموعه يشتمل على ثلاث جمل : فى الأولى منها يقرر شعورا شخصيا ؛ وفى الثانية يعلق على موقف ، وفى الثالثة يقرر حكما عاما فى شأن (ب) . ويعلن ظاهر هذه الجمل أن (أ) يؤكد فيها مجموعة من الأشياء ، تستند إلى قدر من الحقيقة ؛ لكنها ــ فى الوقت نفسه ــ لا تدل على انخراط كامل فيما تنطوى عليه من حقيقة ، وبخاصة الجملة الثالثة (أنت جدير بكل خير) ، التى تنطوى على تعميم فى الحكم ، يحُل (أ) من التماسك لحقيقة ما يعتقد فى صاحبه . إنها من ذلك النوع من الجمل التى تؤكد ولا تؤكد ، والتى لا تحملنا على التصديق ولكننا نتقبلها بشىء من التصديق . وهذا ما ينعكس بصورة واضحة فى استجابة (ب) ؛ فجملته أيضا ما تزال من هذا الوادى نفسه . إنها لعبة الحوار فى موقف تؤسلب فيه اللغة من أجل أن تقول ولا تقول ، أو من أجل أن نقول مايُحلّنا من أن نقول . وهذه هى خاصية الجملة التعبيرية على نحو ما ترد فى الخطاب اليومى وفى الشعر كذلك .

٤ - ٣ هذا فيما يتعلق بطبيعة الجملة والخاصية التعبيرية فيها . فماذا عن أهدافها العملية ، أو عن وظيفتها ؟ من الواضح أن تقرير معنى جملة ما ليس هو نهاية المطاف بالنسبة للعملية اللغوية أو النشاط اللغوى ؛ فوراء المعنى meaning شىء نسميه القصد intention . وهذا ما عبر عنه برتراند رسل حين قال : « إذا قلت : « انظر ! هناك ثعلب » ، فإننى لا أحاول بذلك أن أحدث لدى المستمع حركة بعينها فحسب ، ولكننى أقدم إليه كذلك دافعا إلى الحركة ، عن طريق وصف معلم من معالم البيئة . وفى حالة الكلام الروائى narrative speech يبدو الفرق بين « المعنى » والأثر المقصود إليه أكثر جلاء »[٣٧] . وهذا الأثر (سواء تعلق بالنوايا الواضحة للمتكلم أو تحقق دون وضوح هذه النوايا له) هو ما يحقق البعد الوظيفى أو الهدف النفعى للخطاب اللغوى .

والفكرة الأساسية للنفعية تقول إننا عندما نتكلم فى سياقات بعينها فإننا نؤدى أعمالا اجتماعية بعينها . ومقاصد هذه الأفعال ، وكذلك تفسيرات هذه المقاصد من قبل المشاركين الآخرين فى الحديث ، إنما تقوم أساسا على عناصر من المعرفة والعقيدة . وتتميز سياقات التواصل بأن هذه العناصر تختلف لدى المتكلم عنها لدى السامع ، على الرغم من أنها تتداخل إلى حد كبير ، وأن عناصر المعرفة لدى السامع تتغير فى أثناء الحديث بصفة أساسية ، وفقا لأهداف المتكلم . ومن المألوف أننا عندما نعد بشىء أو نقدم نصيحة فإننا نريد من السامع أن يعرف أننا نعد أو ننصح . وهذه المعرفة هى نتيجة التفسير الصحيح للفعل المقصود إليه غير المتجسد ، كما أننا نريد من المستمع ــ فى الوقت نفسه ــ أن يعرف « الشىء » الذى نؤكده ، أو نعد به ، أو ننصح به ؛ أى أن يعرف الحالة على ما هى عليه ، وما نرغب نحن لها أن تكون عليه ، وما ينبغى عمله ، أو ما نعتزم نحن أن نعمل ، فى موقف ما محتمل (هو الموقف الراهن فى الغالب)[٣٨] .

والتماسا لمزيد من وضوح الفكرة نقدم النموذج التحليلى التالى :

لننظر فى جملة أبى نواس المشهورة : « دع عنك لومى فإن اللوم إغراء » . وواضح أن هذه الجملة الكبرى مركبة من جملتين صغريين متصلتين . ولنبدأ بالوقوف عند الجملة الصغرى الثانية : « اللوم إغراء » . الموضوع هنا هو اللوم ، أيا كان شكله أو طريقته . ومادام الكلام موجها فى صدر الجملة الكبرى إلى المخاطب (دع عنك . .) فلابد أن هذا المخاطب يعرف شكل اللوم وطريقته المقصودين فى الجملة الصغرى الثانية (اللوم إغراء) . وحين نقول «يعرف» فمعنى هذا أن هناك معلومة قديمة توضع بين يديه ، تتعلق بموضوع بعينه هو اللوم . وما دمنا قد وصلنا إلى أن هناك معرفة قديمة متضمَّنة فى كلمة « اللوم » فى هذا السياق ، أى فى هذا الموقف على التعيين ، الذى يتحدث فيه الشاعر إلى مخاطب بعينه (بغض النظر عن حضوره الجسمانى فى الموقف أو عدم حضوره ؛ فهذه مسألة أخرى) ، فلابد أن نذكر أن هدف المتكلم لا يكون مقصورا على تقديم معلومة قديمة (إلا إذا كان قد قصد إلى تأكيد هذه المعلومة بصفة خاصة) ، بل هناك دائما معلومة جديدة وراء كل خطاب (وعندئذ يصبح تأكيد المعلومة القديمة نفسه هو الشىء الجديد فى العبارة ، حين لا تكون هناك معلومة جديدة كل الجدة) . والمعلومة الجديدة هنا يحملها الخبر فى الجملة الصغرى ، ويتمثل فى لفظة « إغراء » .

والجدة هنا لا تتمثل فى مجرد الإخبار عن الشىء المعروف ــ وهو اللوم ــ بإضافة حقيقة جديدة إليه ، بل بإضافة حقيقة (أو ما يعتقد المتكلم الشاعر أنه حقيقة) غير متوقعة ، أو هى ــ على الأقل ــ حقيقة مختارة من بين عدد من الحقائق الأخرى المحتملة ؛ فقد كان من الممكن أن يقول المتكلم : « اللوم غير مجدٍ » ، أو « اللوم مؤذٍ » ، أو « اللوم مفسد للمودة » . . الخ . ولكن الحقيقة التى اختار المتكلم الإخبار بها عن اللوم كانت مفاجئة ومدهشة ، بقدر ماتعكس اعتقادا جديدا له خصوصيته .

ومن الواضح هنا أن المتكلم قد استطاع ــ من خلال الدلالة التى يحملها اللفظ ــ أن يؤدى وظيفة التبليغ من جهة ، حيث نقل إلى السامع معلومة ليست من قديم معلوماته ، وأن يحدث ــ من جهة أخرى ــ تغييرا فى معرفة المستمع ، الذى يكتسب هذه المعرفة الجديدة من خلال تفسيره للموقف الذى تعبر عنه لفظة إغراء ، والذى عبر المتكلم من خلاله عن معرفته الخاصة ، الناشئة عن إدراكه الخاص للموقف . وهذا التغير الذى طرأ على معرفة المستمع ، أو لنقل على موقفه ، لم يحدث إلا لأن الكلام الموجه إليه يفعل فعله ــ كما يقال ــ من خلال لهجة التأكيد التى تشمل العبارة كلها ؛ فالمعرفة الجديدة لن تكون مقصورة على موضوع الإغراء ، بل ستنسحب الجدة فى « الإغراء » على الموضوع الأصلى كذلك ، وهو اللوم ، لتصبح الجملة كلها حاملة لمعلومة جديدة[٣٩] ، أو لنقل حاملة لاعتقاد جديد .

لكن الجملة الصغرى الثانية غير منفصلة بطبيعة الحال عن الجملة الصغرى الأولى ، بل إنها ترتبط بها ــ نحويا ــ بفاء التعليل أو فاء السببية . وإذن فالتأكيد الذى تتضمنه الجملة الصغرى ــ على المستوى الوظيفى ــ هو تأكيد شارح للجملة الصغرى الأولى (دع عنك لومى

= دع لومى) . ولكن بأى معنى هو شارح ؟ ربما كان الأوفق أن نقول إنه تعليق على الجملة الصغرى الأولى . ولكن التعليق هنا له وظيفة محددة ، هى حمل المخاطب على العدول عن موقفه الأول ، وهو موقف اللائم ؛ أى استبعاد موقف قديم له ، وإحلال موقف جديد محله .

إن الجملة الصغرى الأولى قد صيغت ــ دلاليا ــ فى صورة طلبية ، ولكن الطلب فى ذاته قد يكون له أكثر من وظيفة ؛ فقد يكون رجاء ، وقد يكون وعظا ، وقد يكون تحذيرا . . الخ . وهو طلب ينطوى فى الوقت نفسه على معرفة من المتكلم بموقف المخاطب ، وعلى تنبيه للمخاطب إلى أن المتكلم على معرفة بهذا الموقف . ولكن تحديد وظيفة هذا الطلب هنا تظل رهنا بالتعليق الشارح ، الذى يرد فى الجملة الصغرى الثانية ، والذى ينعكس على الجملة الصغرى الأولى .

ولننظر الآن فى فرض أن يكون الطلب هنا رجاء ؛ فإنه فى هذه الحالة كان لابد أن يكون التعليق الشارح مؤكدا لمعنى الرجاء فى هذا الطلب ، ولكان من المفروض عندئذ أن تكون الجملة الكلية هكذا : « دع عنك لومى فإن اللوم يؤذى نفسى » . وكذلك الأمر لو فرضنا أن الطلب هنا كان وعظا ؛ فقد كان من المفروض عندئذ أن تكون هذه الجملة على هذا النحو : « دع عنك لومى فلن تكسب من هذا شيئا » . وأخيرا فإننا إذا افترضنا أن هذا الطلب كان تحذيرا لكان المفروض أن تكون الجملة هكذا : « دع عنك لومى أو أقتلك » . وإذن فالأذى الذى يلحق بالنفس يسوّغ أن يكون الطلب رجاء ؛ وافتقاد الجدوى يسوغ أن يكون الطلب وعظا ، وتعرض المخاطب لخطر أن يفقد حياته يسوغ أن يكون الطلب تحذيرا . ولكن من الواضح أن التفسير الشارح الذى استخدمه المتكلم (الشاعر) ، أو المعلومة الجديدة التى أضيفت إلى المخاطب ، يستدعيان تفسيرا آخر لدى المخاطب ، يجعل من الطلب شيئا مختلفا عن الرجاء والوعظ والتحذير .

إن الصورة الأولية تتراءى أمامنا على هذا النحو : دع عنك لومى (الذى تعرفه وأعرفه) ؛ لأننى أعرف (وأنت لا تعرف) أن اللوم إغراء . وعلى هذا فسياق الكلام معرفى فى المحل الأول . ولكننا إذا تدبرنا الموقف فى سياقه الاجتماعى تبين لنا أن اللوم فعل يستند إلى مفهوم اجتماعى ، يهدف إلى تغيير وضع مستهجن أو مستكره أو غير مرغوب فيه بعامة من الناحية الاجتماعية . واللوم عندئذ مؤسس على معرفة اجتماعية بما هو مستكره أو غير مرغوب فيه . وهذه المعرفة الاجتماعية هى ضرب من رؤية المجتمع للعالم (ولم لا نقول أيديولوجيته؟!) فى تلك الظروف التى صاحبت فعل اللوم . ولكن المتكلم إذ يأخذ فى الحسبان هذه الحقيقة (أو هذه الرؤية أو الأيديولوجيا) ينتهى إلى فسادها وضرورة تغييرها . المخاطب إذن يريد أن يغير المتكلم باسم المجتمع ؛ والمتكلم يريد أن يغير المجتمع فى شخص المخاطب . تغيير بتغيير ، وجدل ضمنى . ومن ثم يمكننا أن نقول إن صيغة الجملة الصغرى الأولى وإن كانت ــ دلاليا ــ تعنى الطلب ، فإنها ــ من حيث الوظيفة البرجماتية ، وفى ضوء التحليل الكامل للجملة الكبرى ــ تستهدف تحريك المخاطب إلى تغيير موقفه ، والتوجه فى مسار جديد بل معاكس لمساره الأول ، تحت تأثير الاعتقاد الجديد المؤكَّد من قِبل المتكلم (اللوم إغراء) . ولأننا لا نعرف مصطلحا جاهزا لوصف هذا الطلب فإننا نسمح لأنفسنا بوصفه الآن ــ مبدئيا ــ بأنه طلب **توجيهى** .

وعلينا الآن أن نلاحظ شيئا يتعلق ببنية الجملة الكبرى من جهة ، وبالتفسير الوظيفى أو البرجماتى لها . فقد رأينا أن جملة « اللوم إغراء » جاءت فى الترتيب تالية لجملة « دع لومى » . ومع أنها كانت التالية فإن التركيز كان عليها ، لا لشىء إلا لأنها هى التى أعطت الجملة الأولى السابقة عليها معناها . ومن ثم تبدو لنا العلاقة معكوسة بالقياس إلى الحالات الأخرى ، التى يكون فيها ترتيب الجمل محققا لترتيب الحقائق التى تنقلها (كأن يقول القائل مثلا : تناولت طعام الإفطار ، ثم خرجت إلى العمل ــ حيث يمكن أن تفسر الحقيقة الأولى الحقيقة الثانية ، وليس العكس ؛ فلا يمكن أن يكون الخروج إلى العمل موضع التركيز ، أو المفسر لتناول طعام الإفطار) . ومعنى هذا أننا نستطيع أن نتكلم عن الترتيب العادى لأجزاء الجملة ، مفردة كانت أو مركبة ، والترتيب غير العادى لهذه الأجزاء . وفى الترتيب العادى تترادف مجموعة الحقائق وفقاً للنظم العامة السائدة فى كل لغة ، وتلعب الدلالات الدور الأساسى (ولم لا نقول الحاسم) فى تقرير الحقائق المطلوب نقلها إلى متلقى الخطاب . أما فى الترتيب غير العادى لأجزاء الجملة فالأمر يجاوز الدلالات المباشرة إلى الوظيفة وإلى الهدف ، حيث يكون المعول فى هذا الترتيب على بؤرة التركيز ، وحيث يفسَّر التأكيد الذى تشتمل عليه هذه البؤرة فى ضوء السياق الزمانى والمكانى للواقعة أو الحالة ، وحيث تكون الوظيفة العملية لكل هذا لا مجرد إضافة معلومة إلى المخاطب ، بل إحداث تغيير جذرى (كما يسميه فان ديك)[٤٠] فى موقف epistemic change المخاطب . وهنا تؤخذ فى الحسبان رغبات المتكلم ومقاصده وأغراضه ، وكذلك رغبات المخاطب المعروفة واهتماماته ومقاصده . ويتضح هذا أكثر ما يتضح فى الحوار ، عندما يكون الخطاب إجابة عن سؤال مثلا ؛ فإن اهتمامات المخاطب وحاجاته تقرر النظام الذى يحكم الكلام فى هذه الإجابة .

٥ - إن ما عرضنا له حتى الآن من تحليل للظاهرة اللغوية بوصفها نشاطا يقع فى قلب العالم ، ويعود بجذوره إلى زمن الأسطورة أو ما قبل الأسطورة ، ودور الإدراك والذاكرة من جهة ، والإطار الاجتماعى من جهة أخرى ، فى تشكيلها وتشكيل الوعى الإنسانى عن طريقها ، ثم ما عرضنا له من نظمها الفرعية التى تشكل فى مجموعها نظامها العام ــ كل ذلك كان بمثابة الإجابة عن سؤال لم نطرحه منذ البداية ، ولكنه كان مفهوما من عنوان الدراسة ، ألا وهو : ماذا تعنى أيديولوجيا اللغة ؟ وليس يخفى أن تعقد هذه الظاهرة نتيجة لتعلقها بفكر الإنسان وميوله وأهدافه ، وانبساطها أفقيا على مساحة المجتمع البشرى ، ورأسيا على مدى التاريخ البشرى منذ أن وعى الإنسان ذاته والكون الذى يعيش فيه ، قد جعل هذه الظاهرة موضع الاهتمام والدراسة ، لا من جانب اللغويين والألسنيين فحسب ، بل من جانب علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ والفلكلور ، فضلا عن المشتغلين بالنقد الأدبى وبنظرية الأدب . ولا شك فى أن كل نظام معرفى من هذه الأنظمة قد أسهم مع غيره فى محاولة تجلية جانب أو أكثر من جوانب هذه الظاهرة ، حتى إن ما كتب عنها حتى اليوم لا يمكن أن يقوى على مجرد الإلمام به حتى العصبة أولو القوة . ومن ثم

تصبح القضية الصعبة أمام كل من يعرض للغة هى قضية المنهج : كيف يشق طريقه وسط هذا الركام الضخم من الكتابات المفرقة والموزعة على شتى ضروب المعرفة الإنسانية . ولا يهون قليلا من هذه الصعوبة إلا أن يكون هناك هدف واضح ومحدد . وقد عرضنا هنا ما عرضنا بهدف أن نتفهم اللغة بوصفها أيديولوجيا فى ذاتها (وهذا يختلف عما قد يلتبس به من النظر فى لغة الأيديولوجيا ؛ ولا بأس فى أن يكون هذا الجانب مشروع دراسة أخرى مكملة لأيديولوجيا اللغة).

وقد كان من الممكن أن نتوقف عند هذا المدى ، لولا أننا ندرك جيدا أن هناك طائفة لا تنتمى إلى تلك الطوائف من المشتغلين بالعلوم الإنسانية ، ينبغى الالتفات إلى ما تقول ، حتى وإن لم يكن فيما تقول ما يستند إلى تحليل علمى أو منطقى ؛ وأعنى بهؤلاء المشتغلين بالكلمة إبداعا . والحق أنه قليلا ما يلتفت إلى أقوال هؤلاء عن أداتهم الإبداعية وهى اللغة ، وعن موقفهم منها ، مع أنهم أقرب الناس إليها ، وأكثرهم التحاما بها ، ومعاناة لها .

٥ - ١ يقول يحيى حقى فى معرض حديثه عن طريقته فى الكتابة ، وكيف أنه لا يبدأ كتابة فصل جديد فى الكتاب الذى يؤلفه إلا بعد أن يقرأ بعين الغريب كل ما سبقه كلمة كلمة : « ولهذه التفلية نفع آخر ؛ فإنها تعين على اصطياد الألفاظ الكاذبة . ولبعض الألفاظ طبائع الطفيلى(التأكيد من عندى) ؛ تندس فى الكلام كأنما بدافع الغيرة ، توهم أنها خير لباس يصلح للمعنى ، فى حين أنها تفسده ، وتقلب جده مزاحا ، ومزاحه سماجة ، فيقصيها الكاتب ، ويمد يده ــ بعد أن برىء من خداعها (التأكيد من عندى كذلك) ـ إلى الألفاظ الصادقة ، فتأتى على استحياء »[٤١] .

إن حديث الكاتب هنا ــ على الرغم من قصره ــ يلفتنا إلى مجموعة من الحقائق المهمة . فهو يحدثنا عن طبائع الألفاظ ، معينا منها ذلك النوع الذى يسميه « الطفيلى » . ومجرد إحساسه بأن للألفاظ طبائع يضعنا أمام حقيقة العلاقة بين منشىء الخطاب ومفردات الخطاب . إن منشىء الخطاب هنا يحس بهذه المفردات كما لو كانت أفرادا من البشر ، يتفقون فى خصائص بعينها ، ثم يتمايزون بصفات تشخص كلا منهم . وقد شرح الكاتب سلوكيات ذلك النوع الطفيلى ــ أعنى من الألفاظ ــ بأنه يقتحم سياق الكلام ، ويزاحم غيره من الألفاظ ، فيحجب ما كان أولى منه بالبروز ، ثم يلتوى بالخطاب إلى غير وجهته الأصلية الصحيحة ، بل إلى عكس وجهته ، كأن يقلب الجد مزاحا ، والمزاح سماجة . هذا فى الوقت الذى تتسم فيه ألفاظ أخرى بالخجل ، فلا تتقدم إلا بعد أن يمد الكاتب إليها يده ، ثم إنها تتقدم على استحياء . إنها الألفاظ الصادقة . والخلاصة أن الألفاظ ليست مجرد قوالب حيادية ، تنصاع لمطالب المعنى الذى يريده صاحب الخطاب ، ولكنها مشحونة من قبل بالمعنى وبظلال المعنى ، وقادرة على أن تخدع منشىء الخطاب عن الهدف الذى قصد إليه . وهى حين تنجح فى خداعه فإنها تزيف الحقيقة . وما أكثر ما ينطوى الخطاب على التزييف والكذب ، نتيجة لضراوة الألفاظ الكاذبة ، التى تحسن خداع منشىء الخطاب نفسه ، قبل أن تندس ــ من خلاله ــ فى عقول الآخرين فتزيف وعيهم .

٥ - ٢ إن الممارسة العملية للخطاب ، المصحوبة بالتأمل فى مراحل هذه الممارسة ، هى التى هيأت للكاتب هنا هذا الوعى بالدور الخطير الذى يمكن أن تؤديه اللغة بحكم سلوكياتها (إذا ما اتفقنا معه على أن للغة سلوكيات خاصة) . وهذا ما يدعونا إلى البحث عن النظم السلوكية للغة فى تكييف الخطاب . وهو مبحث طريف لا تتسع المساحة المتاحة هنا لاستقصائه ، ويمكن أن يؤسس فرعا معرفيا لدى المشتغلين بسوسيولوجيا اللغة .

ومن خلال هذه الممارسة ـ مرة أخرى ـ يتنبه يحيى حقى إلى بعض الأقوال كيف تبدو صادقة لكثرة دورانها على الألسن ، فى حين أن ما تعلنه من فكرة لا يكون إلا ستارا مزيفا يخفى وراءه الفكرة الحقيقية التى كان القصد إليها . يتضح لنا هذا عندما يصف البسطاء من أهل القرية وما يكابدون من مشقات فى سبيل الحصول على أرزاقهم ، وقناعهم مع ذلك ، ثم يقول : « حاروا فى فهم القدر ، وتعليل أسباب الخلل ، وطال تساؤلهم : متى تنتهى المظالم ، وتنعدل الأمور ، ويستقيم المعوج ، ويعم السلام ؟ وهم مع ذلك صابرون . . . إذا قالوا : إنما الأعمال بالنيات ، عنوا بها : إنما الأعمال بخواتيمها ؛ وإذا لم تروجوههم مبتسمة أغلب الوقت فلأنهم يضحكون فى سرهم من الخطيب والبهلوان والواعظ والمهرج . . خليها على الله ! »[٤٢] .

من الطريف هنا أن يتنبه الكاتب إلى طريقة استخدام أهل القرية البسطاء للغة . إنهم يتفكرون فى أشياء كونية ، أو فى قضايا كلية ضخمة ، كالقدر ، ونظام العالم ، والظلم ، والعدل والسلام ، لا يصلون من ذلك إلى شىء يطمئنون إليه . ومع ذلك فهم يستخدمون العبارة (إنما الأعمال بالنيات) ، ويرددونها على مسامع الآخرين ، فتوحى بأنهم مستسلمون للأمر الواقع ، وأنهم قدريون ، فى حين أنهم أرادوا شيئا مغايرا كل المغايرة لما تحمل من معنى ، ولما يفسرها به الآخرون ، إن عبارة « إنما الأعمال بالنيات » تحيل الحكم على الأشياء إلى النوايا ، إلى شىء خفى لا يمكن الإمساك به (وفى هذا تكمن القدرية ويكمن الاستسلام) ؛ فى حين تعتد العبارة الأخرى فى الحكم على الأشياء بالنتائج الملموسة التى تتمخض أخيرا عنها .

هؤلاء الناس يتكلمون لغة ويبطنون لغة أخرى ؛ يعلنون منهجا فى رؤية الأشياء والحكم عليها ، ويضمرون منهجا آخر مباينا كل المباينة ؛ يثبتون أيديولوجيا بعينها ويخفون الأيديولوجيا التى يقتنعون بها . ولكن المهم فى كل هذا أنهم يسلكون هذا السلوك على نحو عفوى ؛ فهم لم يعلنوا صراحة ما يقبلون وما يرفضون ؛ وهم لم يعقدوا أدنى موازنة بين هذه الرؤية وتلك ؛ بل إنهم لم يكن لهم أدنى دور فى صياغة هذه الفكرة أو تلك ؛ لأن العبارة التى يقولونها ، والعبارة الأخرى التى تستقر خلفها ، كلتاهما عبارة جاهزة من قبل ، وكلتاهما تحمل معناها وتتحرك به ، ولكن إحداهما ــ وهى الكاذبة بالنسبة إلى السياق ــ زاحمت الأخرى وفرضت نفسها على ألسنتهم ، فخدعتهم عن الحقيقة التى يريدون تقريرها ، والتى ينطق بها لسان الحال . والذى كشف عن هذه الخدعة هو الكاتب نفسه ، الذى يدرك جيدا أبعاد اللعبة .

ويبقى بعد ذلك أن نتوقف لحظة عند عبارة « خليها على الله » فى نهاية هذا النص . إنها تصلح ــ فى ذلك السياق ــ أن تكون على لسان راوى القصة نفسه ، كما تصلح أن تكون استئنافا لموقف البسطاء من أهل القرية : الخطيب والبهلوان والواعظ والمهرج . وهى فى ظاهرها

عبارة تعنى الإيمان بالقدر ، وبتسليم الأمر كله للخالق ؛ ولكنها تعنى كذلك أن ما يقدمه الخطيب والبهلوان والواعظ والمهرج (إذا نحن تعاملنا مع هذه الألفاظ نفسها بدلالتها الظاهرة) ليس إلا ضربا من الخداع والنفاق والعبث ؛ فهى رفض لمسلكهم ، مستبطن فى عبارة مقبولة فى ظاهرها ، بل تجرى على الألسن كذلك جريان العبارات الجاهزة . عندئذ لا يعود لهذه العبارة أى ارتباط بدلالتها الظاهرة على القدرية ، بل ربما كانت فى حقيقتها رفضا لهذه الدلالة . وهى بهذه الدلالة الجديدة تصلح ــ فى الوقت نفسه ــ لأن تكون تعليقا للراوى نفسه ، يرد فى موضعه من السياق . وعندئذ نتذكر ما قرره برتراندرسل (راجع ٤ ــ ٣) من فرق بين المعنى والأثر المقصود إليه . فالراوى يستخدم المعنى الجاهز للعبارة ، ولكنه يقصد إلى إثارة معنى آخر (ولا علاقة مطلقا لهذا الضرب من الاستخدام بفكرة الكناية أو الاستعارة) . وبعبارة أخرى نقول إن اللغة هنا تؤكد قدرتها على تقديم الأيديولوجيا ونقيضها فى آن واحد . وإذا كان ذلك النقيض غائبا على مستوى الملفوظ فإنه حاضر على مستوى السياق .

.. وبعد ، فإن كثيرا من الممارسين للغة على صعيد الكتابة ، سواء أكانوا كتاب مسرح أم روائيين أم شعراء ، قد علمتهم الممارسة الواعية أشياء كثيرة عن طبيعة اللغة ، أفصحوا عنها فى سياق الكتابة الأدبية نفسها ، بل لا يكاد يخلو واحد منهم من الوقوف فى مواجهة صريحة معها . وسوف يكون من الطريف حقا تأسيس نظرية فى طبيعة اللغة ووظيفتها من خلال تحليل عينات كافية من تلك الأقوال ــ كتلك التى قدمنا منذ قليل نماذج لها فى كتابات يحيى حقى . ولا يقل أهمية عن هذه المواقف الفردية البيانات الأدبية التى أصدرها رواد المدارس والتيارات الأدبية عبر التاريخ ، وبخاصة فى العصر الحديث ، كالرمزيين والسيرياليين والداديين والعبثيين . إن هؤلاء جميعا قد كونوا لأنفسهم ــ من خلال الممارسة ــ تصورات للغة ، تتوازى حينا وتتقاطع حينا ، ولكنها حرية أن تصدق جميعا بالنسبة لموضوعها ، أعنى أكثر الظواهر تعقيدا فى حياة الإنسان . وما أكثر ما نقرأ لديهم عن تململهم من اللغة فى صورتها المتاحة ، وكيف أنها تكبل عقولهم بقدر ما تستهويهم إليها ، وكيف أنها تقف حائلا بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والعالم ، بما تحدثه فى أنماطها وأشكالها الجاهزة من استلاب لعقل الإنسان وروحه ، وكيف أنها مسئولة عن اغتراب الإنسان عن نفسه ، وعن الآخرين ، وعن العالم . ولكن سيظل أى تمرد على اللغة إنما يتحقق باللغة كذلك . وهذه ــ كما قلنا من قبل ــ هى المفارقة الكبرى .

الهوامش :

(١) راجع لاستقصاء هذه الفروض والنظريات :
Wilson (R): **The Miraculous Birth of Language.** Guild Books 1941.

(٢) Ernest Gellner: **Words and Things.** Penguin Books 1968, p.26.

(٣) Ibid., p. 27.

(٤) Ibid., p.22.

(٥) Loc. cit.

(٦) إرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة . (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥) ، ص ٣٥.

(٧) Philip Wheelwright: **The Semantic Approach to Myth;** in Sebeok, T. A. (ed.): Myth; a symposium. Indiana Univ. Press, 1965 p. 156.

(٨) انظر : Ruthven (K.K): **Myth.** Methuen & Co., London 1976, p. 33.

(٩) نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(١٠) نفسه ، ص ٣٤ - ٣٥ .

(١١) Reidar (Th. Cristiansen): **Myth, Metaphor and Simile;** in Sebeok (ed.) op. cit., p.66.

وانظر أيضا كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ص ٤٠ ، حيث يقرر أن العقل البدائى لم يكن يفهم التشبيهات فهما مجازيا ، وأنه كان ينظر إليها على أنها حقائق .

(١٢) Reidar: Ibid., p.67

(١٣) هناك مجال لدراسة موسعة لهذا المستوى من الاستخدام اللغوى ، يمكن تأسيسها على كتاب «الكنايات العامية» مثلا ، الذى صنعه أحمد تيمور باشا . ط٣ ، ١٩٧٠ .

(١٤) Wheelwright: op. cit., p.159.

(١٥) Ibid., p. 163.

(١٦) Gunter Kress & Robert Hodge: **Language as Ideology.** R. & K.P. 1981, p.5.

(١٧) Loc. cit.

(١٨) Gellner: op.cit., p. 34.

(١٩) Johannes Engelkamp: **Psycholinguistik.** Wilhelm Fink Verlag, München 1974, S.60.

(٢٠) Kress & Hodge: op. cit., p.1.

(٢١) Ibid., p. 13.

(٢٢) Loc. cit.

(٢٣) Ibid., p. 6.

(٢٤) Loc. cit.

(٢٥) Engelkamp: op. cit., p. 76.

(٢٦) Kress & Hodge: Op. cit., p. 7.

(٢٧) انظر Teun A. Van Dijk: **Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse.** Longman. New York 1977, p. 196.

(٢٨) Engelkamp: op. cit., S. 51.

(٢٩) Ibid., SS. 86-7.

(٣٠) Colin Biggs: **In a Word, Meaning.** in David Crystal (ed.): Linguistic Controversies. Edward Arnold, London 1982, pp. 112-3.

(٣١) Wheelwright: op. cit., p. 157.

(٣٢) Ibid., pp. 165-6.

(٣٣) يمثل هذا الاتجاه سامبسون Sampson حيث يذهب إلى أننا جميعا نستخدم اللغة استخداما مجازيا فى كل وقت ، وأن ما يصنعه الشعراء هو أنهم يوغلون فى هذا الاتجاه أكثر مما يصنع أغلبنا . انظر : Biggs: op. cit., p. 114.

(٣٤) Rolf Kloepfer: **Poetik und Linguistik.** W. Fink Verlag, München 1975, SS. 27-32.

(٣٥) انظر Wheelwright: op. cit., pp. 163-4.

(٣٦) Ibid., p. 164.

(٣٧) Bertrand Russell: **An Inquiry into Meaning and Truth.** Penguin Books 1962, p. 26.

(٣٨) Van Dijk: op. cit., pp. 218-9.

(٣٩) انظر المرجع السابق ، ص ٢٢١ ، حيث يقرر الكاتب أن فعل التأكيد act of assertion لا يقوم على أساس من الجزء الحامل للمعلومة الجديدة فى الجملة فحسب ، بل على أساس من الجملة فى مجموعها .

(٤٠) السابق ، ص ٢٢٢ .

(٤١) يحيى حقى : صح النوم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ٧٦ - ٧٧ .

(٤٢) نفسه ، ص ٧٩ .

الأدبُ والأيديولوجيَا

كمال أبو ديب

١ - إذا قدر لدراسات ميشيل فوكو أن تظل لها قيمة باقية ، بعد أن تهدأ الجلجلة التى أحدثها - وسيظل يحدثها لزمن طويل آت - عملهُ ، فإن أحد جوانب هذه القيمة سيكون دون كبير شك كشفه الفذ لعلاقات القوة ، والارتباط بين القوة والمعرفة ، ولآلية انتشار فاعلية السلطة عبر نسيج الحياة الاجتماعية ، من جهة ، وعبر نسيج التكوين الفكر - نفسى للإنسان الفرد فى مجتمع ما ، من جهة أخرى . ويتضمن هذا الكشف مقولة أساسية تكاد تسمح لنا بالقول بأن الأيديولوجيا - وهى تعبير ملازم لعلاقات القوة ولاقتران القوة بالمعرفة ، وإنتاج السلطة ، وممارسة السيطرة والهيمنة والتحكم - تتغلغل فى خفايا الوجود الإنسانى ومطاويه ، كما تنبصم بوضوح على سطوحه الملساء مجسّدة سلطة طاغية هى سلطة الإنشاء .

وإذا كان لى أن أبالغ قليلاً فى رصد أهمية فوكو ، فإننى سأقترح أنه يجلو حقيقة باهرة : هى أنه حتى الهواء الذى نتنشقه فى نشاطنا البيولوجى الصرف مشبع بالأيديولوجيا .

كنت قد أشرت فى مجال آخر إلى أن جوهر عمل فوكو ، فى النهاية ، هو أنه يجلو إلى درجة نادرة من التبلور الطبيعة السياسية للحياة البشرية . وقد لا يكون بين اكتشافات الفكر النقدى الحديث ما يضاهى هذا الكشف فى أهميته سوى كشف كارل ماركس السابق له للطبيعة الاقتصادية للحياة البشرية . وأود أن أعترف بأننى غير قادر فى هذه اللحظة على بلورة علاقة محددة بين كشف ماركس لاقتصاديّة الوجود الإنسانى وكشف فوكو لسياسيّة هذا الوجود . لكن يبدو لى بشكل غامض وحدسى ، تقريباً ، أن الثورة الفكرية المقبلة قد تكون تلك الثورة التى تستطيع أن تجد المعادلة التى توحِّد بين هذين الكشفين : أى بين اقتصاديّة الوجود البشرى وسياسيّته ، بين ماركس وفوكو ، على هذا الصعيد المحدد تماماً ، لا عن طريق كشف علاقة سببيّة بينهما ، كما يتم فى عمل ماركس ، بل عن طريق كشف جدلية العلاقة بينهما ، ونقاط تقاطعهما وافتراقهما ، والعوامل التى تصوغ كلاً منهما على حدة ، وتصوغ تشابكهما وتفاعلهما أيضاً .

بيد أن الغموض الذى يحيط العلاقة القائمة بين هذين التصورين ليس مطلقاً ؛ فثمَّة ، فى مكان ما ، ملامح تتجلى وتختفى ؛ وحين أستطيع فى لحظة صفاء فكرى أن أقبض عليها كومض خاطف فإنها تبدو لى قائمة فى نقطة التقاء بين ما يفترضه ماركس من علاقة للبنية الاقتصادية الإنتاجية بالقوة والسيطرة ، وارتباط القوة بالإنشاء (وذلك أمر ضمنى فى حالته ؛ فهو يسمى المكونات التى تنتمى إلى البنية العليا بطريقة محددة : النظم القانونية والميتافيزيقية والدينية والأخلاقية والسياسية والفكرية - وهى تعبر عن نفسها إنشائياً - لكنه لا يستخدم هذا المصطلح لوصفها) وبين إلحاح فوكو الدائب على إفصاح علاقة القوة بالمعرفة عن نفسها فى الإنشاء [فى جسد النصوص المنطوقة (مكتوبة أو شفهية) التى تنتجها الثقافة] . فى نقطة الالتقاء ، بل التوحُّد ، هذه يرتسم المكون الأيديولوجى للثقافة والحياة الاجتماعية ، مختلف المنشأ فى تصور هذين المفكرين ، لكنه موحّد فى نمط الفاعلية[1] .

٢ - ١

ولقد أدْرَكَ أهمية هذه النقطة ، لكن على مستوى أقل شمولية ، فولوسينوف حين أكد أن مشكلة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، وهى إحدى المشكلات الأساسية فى الماركسية ، كما يقول ، « ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمسائل فى فلسفة اللغة فى عدد من النقاط حاسمة الأهمية . . ويمكن أن تفيد إفادة كبيرة فى إيجاد حلول لهذه المسائل ،

أو حتى فى معالجتها معالجة ذات درجة معقولة من العمق والتوسع . . . »[٢] . ويرفض ڤولوسينوف مفهوم البنية (الآلية الميكانيكية) بوصفه تفسيراً للطريقة التى تحتم بها بنية القاعدة الأيديولوجيا وتشكلها بها . وتستحق دراسته قدراً كبيراً من العناية فى مجال أكثر تخصصاً .

٢ - ٢

وإذا كان ماركس قد استخدم الأيديولوجيا بدلالات مختلفة[٣] وعدها من حيث موقعها من المعرفة العلمية السليمة « وعياً زائفاً » ، على حين استخدمها فوكو بدلالة شمولية وصفيّة ومحايدة غالبًا ، فإن عمل كلا المفكرين يئول فى النهاية إلى تأكيد ميل الأيديولوجيا إلى الطغيان على مستوى الفكر والإفصاح فى النشاط الثقافى الإنسانى (بوصفه نشاطا فكريًا وماديًا أو عمليًا فى آن واحد) .

والحصيلة المعقدة ـ البسيطة لكشفهما ، هى أن كل إيضاح فى التشكيل الثقافى يفيض فى بؤرة أيديولوجية ، وأن الفرق الذى يقوم بين إفصاح وآخر هو فرق ، أولاً ، فى درجة التجلى لا فى الانبثاق عن بؤرة أيديولوجية أو عدم الانبثاق عنها ؛ وثانياً فى تجسيدهما لسيطرة طبقة حاكمة (ماركس) ، أو عدم تجسيدهما لمثل هذه الطبقة (فوكو ليس صريحاً فى حديثه حول هذه النقطة ، لكنه ـ ضمنياً ـ يؤمن بشمولية الأيديولوجيا لكل أشكال السلطة) ، وفى كونها تعبيراً زائفاً يحجب إدراك الحقيقة العلمية (ماركس) ، أو كونها تعبيراً عن امتلاك للسلطة ، وممارسة لها ، غير قابلين للوصف بالزيف أو بالصحة .

٣ -

وعلى حين غلب استخدام مفهوم الأيديولوجيا فى التراث الماركسى ضمن أطر عريضة أو واسعة عامة (أى ضمن الأطر التى يبرز فيها دور المذهبية أو المعتقدات الواسعة فى التنظيم الاجتماعى) ، فإنه فى التراث الكتابى الذى خلفته الثورة الفكرية المعاصرة واحد من أكثر المصطلحات شيوعاً (أحياناً بوصفه مجرد مصطلح فحسب دون دلالة دقيقة واضحة) ، كما أنه من أشد المفاهيم بروزاً فى عمليات التحليل : من دراسة اللغة إلى دراسة فن الطبخ ، ومن الحديث عن الثورة الصينية إلى الحديث عن صناعة السباجيتى الإيطالية ، ومن مناقشة هندسة بناء مركز بومبيدو فى باريس إلى مناقشة طريقة تصفيف فئات الـ punk لشعرهم فى شوارع ليفربول وأكسفورد ، ومن بحث العلاقة بين الهوامش [العالم المتنامى (الثالث)] ، والمركز (الغرب النامى)[٤] على مستويات السياسة والاعتقاد والفكر ، إلى الحديث عن علاقة تلميذ الصف الأول ، الذى يُلقَّن نشيداً عن الملك أو رئيس الجمهورية ، فى مدرسة ما فى قرية عربية ، بالسلطة فى تجلياتها الصريحة على رأس الهرم الاجتماعى ، وفى تجليها الخفى فى سلطة الإنشاء المُلقَّن . فى ضوء ذلك كله يبدو أن ثمة إمكانية للإسهام بشكل مبدئى فى تحديد سمة جوهرية للحياة البشرية تتفرع عن سمتيها الأخريين : اقتصاديتها وسياسيتها ، وتتبادل معها التأثير والتأثر ، كما كشفها ماركس وفوكو ، هى أن الحياة البشرية فى خفيها وجليِّها حياة أيديولوجية . بيد أننى حين أطلق هذه الصفة فى سياق مقارن ، أود أن أشير إلى أننى لا أدعى الآن للطبيعة الأيديولوجية للوجود الإنسانى دوراً منافساً (فى تأثيرها على صياغة البنى الاجتماعية وعلى التطور التاريخى للمجتمعات البشرية) للدور الذى ينسبه ماركس إلى اقتصادية الموجود البشرى) ، بل أعقد المقارنة على مستوى طغيان السمة ، وجذريتها فى الحياة الإنسانية ، وشمرلية تأثيرها على الإفصاح الثقافى بشكل خاص ، أو على مستوى التصورات واتخاذ المواقف ، بشكل عام ؛ مع أننا الآن ـ فى الواقع ـ فى وضع يسمح لنا بتقدير أهمية تأثير الأيديولوجيا على الحياة الاقتصادية نفسها بسبب إنجازات الماركسية على وجه الخصوص كما يلاحظ بوتومور[٥] ؛ فالتغيرات التى حصلت فى روسيا والصين كانت أيديولوجية أولاً ثم اقتصادية ثانيا ، ووصول طبقة جديدة إلى الحكم لم يتم نتيجة للتغيرات الاقتصادية بل للتغير الأيديولوجى .

وفى الوقت نفسه تكشف لنا المجتمعات التقليدية كالهند والعالم العربى مدى التأثير المعوِّق للأيديولوجيا على الحياة الاقتصادية .

وأود أن أشير إلى أننى أطلق هذه الصفة وأنا أعى تماماً طغيان دعوى (زائفة دون شك) فى الثقافة الغربية المعاصرة بشكل خاص بأننا نعيش الآن فى عصر ما بعد ـ الأيديولوجية (Post-Idiological) ، بعد أن كان « دانييل بل » قد أعلن فى عبارة معروفة له « نهاية الأيديولوجيا »[٦] فى أوائل الستينيات ، وحاول باحثون من نمطه تأسيس علوم إنسانية جديدة تقوم على أسس مغايرة للفلسفات الكبرى ، « الطوباوية » ، كما سموها[٧] . بل إن هذه الدعوى ذاتها تمثل موقفاً أيديولوجيا يتبناه دعاة الليبرالية فى وجه المذاهب الاجتماعية فى الفكر العالمى . ولقد عبّر عدد كبير من الباحثين ضمن هذه الثقافة الغربية نفسها ، عن رفضهم الحاد أو اللطيف ، لهذه الدعوى . ومن بين أصحاب التعبيرات اللطيفة نسبياً بوتومور ، الذى يقول « حتى فى عصرنا الذى يزعم أنه عصر ما بعد الأيديولوجيا ، لا يمكن النظر إلى مفهوم النخبة بوصفه تشكيلاً عملياً محضاً ؛ ذلك بأن كل نظرية ، أو تصور لعلم اجتماعى لهما قوتهما الأيديولوجية نتيجة لتأثيرهما على أفكار البشر وأفعالهم فى حياتهم اليومية »[٨] .

كما جلا تطور العلوم الإنسانية خلال ربع القرن الأخير ، زيف دعوى نهاية الأيديولوجيا الذى يتجلى فى عودة النظريات الكبرى إلى الطغيان على العلوم الإنسانية ، متمثلة فى أعمال مفكرين من مثل ألتوسير وفوكو وكُون وهابرماسه وجادامار وليڤى شتراوس ، وآخرين غيرهم[٩] .

٤ -

يبدأ رولان بارت مقالة شبة مجهولة له[١٠] بعبارة تكشف إلى أى مدى طغى تصوُّر كونِ الفاعليات الدلالية والنشاط الثقافى نابعين من بؤرة أيديولوجية . وتأتى عبارته هذه فى معرض مناقشته لمؤلِّف موسيقى هو شومان ، ومحاولته تعليل شعبيته فى ألمانيا وانعدام الحماسة لعمله فى فرنسا ؛ أى فى معرض يبدو بريئاً من مَسَّة الأيديولوجيا ، وأقل قابلية لأن يثير فى الذهن ـ بطريقة مباشرة ـ أى ارتباطات تتعلق بها . يقول بارت :

« إن شومان ـ بشكل عام ـ مؤلف للبيانو ، والبيانو بوصفه آلة اجتماعية (وكل آلة موسيقية من العود إلى البوق (الساكسوفون)

تتضمَّن أيديولوجيا) قد تعرّض خلال قرن من الزمان لتطور تاريخى كان شومان ضحيته »[11] .

ويبدو عمل بارت تربة خصبة لاجتناء ثمار طغيان تصور أيديولوجيا الحياة البشرية على الفكر المعاصر . فالمفهوم يتخلل هذا العمل من ألفه إلى يائه ، ولا يختفى منه حتى فى أكثر نصوص بارت ميلا إلى الاتجاه إلى التمثل الذاتى الصرف للكتابة ، كما يبرز مثلاً فى كتابه « لذة النصّ » .

ففى معرض آخر بعيد هو أيضاً عن المجادلات السياسية والاقتصادية والثقافية العريضة التى ألفنا ظهور مفهوم الأيديولوجيا فيها ، يتحدث بارت عن وجه جزئى من وجوه النشاط الثقافى واصفاً إياه فى إطار مفهوم الأيديولوجيا . ها هو ذا بارت يتأمل : « إن متعة النص لا تفضّل أيديولوجيا معينة على أخرى ، ومع ذلك فإن هذه الصفاقة لا تنبع من الليبرالية بل من الشذوذ : إن النص وقراءته منفصمان ، وما يتم التغلب عليه هو الوحدة الأخلاقية التى يطالب بها المجتمع كل إنتاج إنسانى ، ونحن نقرأ نص (المتعة) كما تطنّ ذبابة (طائرة) فى فضاء غرفة بانعطافات مفاجئة حاسمة بصورة خادعة متعجلة ولا مجدية ، وتَعْبُرُ الأيديولوجيات فوق النص وقراءته كما تعبر حمرة الشعور بالخجل فوق الوجه . . . »[12] .

ويمثل هذه الطريقة أيضاً ، وفى سياق قد يكون آخر ما نتوقعه فيه بروز فكرة الأيديولوجيا ، يعلّقُ كلوديلفى ــ شتراوس على الدراسات الأنثروبولوجية السابقة لعمله ، من جهة موقفها من العلاقة بين الأسطورة والطقس بقوله :

« من لانج إلى مالينوفسكى ــ مروراً بدوركهايم وليفى بريل وفّان درليو ــ عَدّ علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا . . . . الأسطورة والطقس ، شيئين متبادلين على مستوى غناء الواحد منهما عن الآخر . ويرى بعض هؤلاء المفكرين فى كل أسطورة الإسقاط الأيديولوجى لطقس من الطقوس،بحيث يكون غرض الأسطورة هو توفير أساس (يقوم عليه) الطقس »[13] . (التأكيد من عندى) .

وعند كتاب أقل شأناً ، نقع على رؤية للأيديولوجيا كامنة فى جزئيات لغوية صغيرة ؛ فى نمط الكتابة سهولةً وصعوبة ؛ ففردريك جمسن ، مثلاً ، يرد اعتراضاً (متوهماً) عند القارىء الأميركى على صعوبة كتابات أدورنو ، بالقول بأن هذه الصعوبة هادفة ،وأنها تقف نقيضاً للكتابة الأميركية السهلة على مستوى أيديولوجى . وهو يرى أن سهولة الكتابة تأتى لتخدع القارىء أيديولوجيا ، وتوهمه بأن اللغة لا تستحق التفكير فيها ، وأنها تسمح له بالانزلاق على السطح[14]

وبطريقة معاكسة (أكثر شمولية) ، نرى كتاباً يستخدمون الأيديولوجيا لوصف نظام فكرى اجتماعى بأكمله ، فيتحدَّث لينين مثلاً ، عن « الاشتراكية بوصفها أيديولوجيا الصراع لدى الطبقةالعاملة »[15] ، أولوصف مناهج تحليل متكاملة ، فيتحدَّث هنرى لوفيڤر عن « الأيديولوجيا البنيوية »[16] ، بل إن كتاباً آخرين ليصفون ديناً بأكمله بأنه« أيديولوجيا »[17] .

لغوية الوجود/أيديولوجيته

- ٥

بين السمات الثلاث للوجود الإنسانى التى ذكرتها قبل قليل ، وخلفها ، تكمن سمةٌ رابعة؛ تنتشر ؛ سمة قد تكون أكثر إثارة للاهتمام والشبهة فى آن واحد : هى لغويته . الحياة الإنسانية حياة لغوية : ففى كونهاالقتصادية ، لا تستطيع أن تكون كذلك إلا باللغة؛ وفى كونها سياسية لا تستطيع أن تكون كذلك إلا باللغة ؛ وفى كونها أيديولوجية لا يمكن أن تكون كذلك إلا فى اللغة ، وإذا بدا أن ثمة تعارضاً بين اقتصادية الموجود ولغويته ، ورأى البعض تعارضاً بين الفعل والكلمة ، كما رآه تروتسكى الذى وصف الشكليين الروس بأنهم أتباع القديس يوحنا ، وأنهم يؤمنون بأنه : « فى البدء كان الكلمة » ، « أما نحن » كما يقول تروتسكى « فإننا نؤمن بأنه فى البدء كان الفعل ؛ ثم تبعته الكلمة ظلاً صوتيًّا له »[18] ؛ فإن هذا التعارض ليس إلا تعارضاً وهمياً . ونحن الآن أكثر معرفة من أن نفصل بين القول والفعل ، من جهة ، ومن أن نرى تعارضاً بينهما ، حتى لو فصلنا بينهما من جهة أخرى . (ويعد عمل جرامشى فى فلسفة الممارسة "praxis"يصعب علينا كثيراً حتى القيام بمثل هذا الفصل ، إلاّ تبسيطاً ولأغراض دراسية)[19] .

من هذا الإدراك للغوية الوجود يتوثق أيضا إدراك أيديولوجيته ؛ لأن اللغة شرط كينونة الأيديولوجيا الأول وشرط تحققها ؛ فلا أيديولوجيا دون لغة . ولقد أدرك ذلك البشر ، ابتداء من التوراة على الأقل ، « فى البدء كان الكلمة » ، إلى الفلسفة المعاصرة . فقد عبر فيتجنشتاين عن هذا الإدراك بقوله : إن حدود عالمى هى حدود لغتى . كما عبر عنه سارتر بقوله إن اللغة هى فضاء يسكن فيه ، « وليست شيئاً داخل أملكه » ، بل هى « شىء خارج ذاتى أعيش فيه »[20] ، ومثل هذين الإدراكين ــ لكن على مستوى مغاير ــ الإدراك القرآنى المتمثل فى أن أول « فعل » أمر به الرسول ، معلناً بداية الوحى « والعمل » هو : « اقرأ » ؛ أى « فعل » متعلق « باللغة » ؛ بالكلمات ؛ وهذا الفعل نفسه يتم فى إطار اللغة بشكل كلى : فالقراءة هى « باسم » ربك ؛ (والتسمية فعل لغوى) ، ومرتبطة بفعل الرب « الذى خلق » . و« فعل » الخلق معجزة الخالق ، ووجهها الآخر « علّم [الإنسان] بالقلم » . فالخلق من لا شىء : « خلق الإنسان من علق » مقرون تماما باللغة : « علم [الإنسان] بالقلم » وموضوع على المستوى نفسه الذى توضع هى عليه .

الأيديولوجيا إذن وظيفة من وظائف اللغة ، ولقد ناقش ڤولوسينوف هذه العلاقة الوجودية بينهما مناقشة عميقة مفصلة ، خلص فيها إلى نتائج بعيدة الأهمية فى دراسة الموضوع ؛ أبرزها ، من وجهة نظر البحث الحالى ، أن اللغة هى المجسد الأيديولوجى الكامل ، وأن الأيديولوجيا لا يمكن أن تفصل عن الحقيقة المادية للعلامة[21] ، وأن كل مجال أيديولوجى هو مجال موحد كلى يستجيب بتركيبه وتكوينه كله لأى تغيير فى القاعدة ، وأخيراً أن العلاقة شديدة « التعقيد » بين القاعدة والبنية العليا ، التى تتطلب قدراً ضخماً من المادة المعلوماتية الأولية لمناقشتها ، يمكن أن تضاء إلى درجة عالية عبر ما يُسميه « مادة الكلمة » . وسأعود إلى هذه الدراسة بعد قليل .

٦ -

الأدب فعل لغوى . حين ندرك هذه الحقيقة البسيطة ، ونبدأ فى استقراء منطوياتها ندرك ، بشكل حاسم ، أن الأدب فعل فى فضاء أيديولوجى ، بل ندرك ما هو أبعد أهمية من ذلك بكثير : **لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوى فهو فى الآن نفسه ، فعل أيديولوجى . وكما أن الأدب فعل لغوى فإنه كذلك فعل اختيار مستمر .**

وإذا كان عمل توماس كون عن « بنية الثورات العلمية » ــ وهو عنوان كتاب مهم له ــ يجلو فى نهاية المطاف حقيقة أنه ليس ثمة حقائق مستقلة عن النظريات التى تملكها حولها ، ونتيجة لذلك فليس ثمة من طريقة واحدة لرؤية العالم وتصنيفه وشرحه ينبغى على جميع العاقلين أن يقبلوها ، فإن تطور العلوم الإنسانية خلال العشرين سنة السابقة يظهر أن كل اختيار هو صدور عن « موقع » . ومن النادر أن يوجد موقع فى النشاط الثقافى الإنسانى دون أن يكون موقعاً أيديولوجيا ، أو صادراً عن تكوين أيديولوجى . وليس فى نيتى هنا أن أحصر عملية « الاختيار » والوجود فى « موقع » بالكتابة . غير أن الكتابة هى من بين أفعال الاختيار ، أكثرها التصاقاً بمستويين معقدين من مستويات الذات ، وأكثرها تعبيراً عنها ، وهما الوعى ــ اللاوعى من جهة ، ووجودها الفردى ــ الجماعى ، من جهة أخرى . وكل كتابة هى لحظة اقتران لهذين الوجودين ولهذين المستويين ، لحظة تتشكل بطرق لا مجال لمناقشتها الآن ، بيد أن من أهمها كونَ الكتابة تستخدم وسيلة أداء أو وسيطاً (medium) جماعيًّا (اللغة) من أجل تجسيد تجربة أو ممارسة فردية (وجود المنشىء فى العالم وفاعليته فيه) ، وكونها سعياً إلى أن تخلق ضمن الجماعى ، وعبره ، وبه ، حيزاً فردياً للمنشىء ــ المبدع . ولعل المفارقة فى ذلك أن تتمثل فى صورتها الحادّة فى صفتى الإبداع والمبدع نفسيهما ، اللتين تستخدمان بوصفيهما أكثر خصائص المنشىء (الفرد) فردية وخصوصية : ذلك بأن المبدع على وجه التحديد ، ليس مبدعاً إلا بالقياس إلى تشكل جماعى لتراث مستقر ، وأن الإبداع عملية لا تمتلك هوية مستقلة ، معزولة ، ومطلقة ، بل تشتق كينونتها من علاقتها بما أصبح تراثاً جماعياً متشكلاً[٢٢] .

من جهة أخرى ــ كما ذكرت قبل قليل ــ فإن كل كتابة هى فعل لغوى ؛ والفعل اللغوى فى كل أبعاده فعل اجتماعى ؛ ولذلك فإنه فعل أيديولوجى . (راجع فقرة ٨ لتفصيل هذه النقطة) . ويقتضى هذا المبدأ القول بأننا من أجل أن نفهم علاقة الأدب بالأيديولوجيا ، ينبغى أن ننطلق من فهم دقيق لعلاقة اللغة بالأيديولوجيا ؛ لا من حيث إن اللغة هى مجموعة من العلامات فحسب (والعلامات فى حد ذاتها ذوات أيديولوجية) ، بل من حيث هى أيضا إنشاء ــ جسد (أو كتلة) من النصوص المنطوقة والمكتوبة (ومن النصوص القابلة لأن تنطق وتكتب) . ولا يمكن للإنسان الذى « يسكن داخل » هذا الإنشاء إلا أن يمتصّ ما فيه ويتمثله ، برغم أن هذا قد يكون على درجات متفاوتة نسبية . من هنا فإن إدراكنا لكون النص الأدبى فعلاً لغوياً لا يناقض ــ كما قد يبدو للنظرة السطحية المتشكلة بتأثير الوله المتحيّز للمضامين والموضوعات العريضة ــ قولنا إن النص أيديولوجى ؛ بل إنه ليضىء أعمق أعماقه ويبرز الجذور التى تكونه . فاللغة هى المتجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنسانى المختلفة .

٧ -

لن ألجأ ، مبدئياً ، من أجل اكتناه المكوّن الأيديولوجى فى الكتابة ، إلى نصوص أدبية متميزة ، بل سألجأ إلى نص عادى إلى حد بعيد ؛ لا هوية له ؛ يرد فى كتاب مدرسى . وتأليف كتاب مدرسى نموذج باهر لممارسة السلطة : ذلك أنه يستند إلى أنظمة القواعد والقوانين والتصورات، ويتحدد بها ، ويعبر عنها ؛ أى أنه يستند إلى تلك الأنظمة التى أصبح مجتمع ما يرى فيها تجسيدات ثقافته السائدة الرسمية وشريعتها . ولغة الكتابة المدرسية هى ، لهذا السبب ، لغة سلطوية محشوة تماماً بالأيديولوجيا . والنص الذى اختاره هو نص موضوع لطلبة الصف الابتدائى الذين يتعلمون القراءة ، وهو بعنوان « عامل التنظيفات » :

« رأت هند رجلاً ينظّف الشارع فسألت أمها : من هذا يا أمى ؟ قالت أمها : هذا عامل التنظيفات ياهند : إنه رجل نشيط ، يستيقظ كل صباح ، يكنس الشارع ، ويجمع القمامة ، ويضعها فى صندوق مغطى خوفاً من الذباب الذى يحمل الأمراض . عامل التنظيفات يحافظ على صحتنا ، ويجعل المدينة نظيفة . قالت هند : وأنا أحافظ على النظافة فلا أرمى شيئاً فى الطريق »[٢٣] . من الجلى هنا أن منظور المعاينة ، والرؤية التى يعبر عنها النص لعامل التنظيفات ، منظور ورؤية أيديولوجيان تماماً ، وهما يكشفان عن أيديولوجيا محددة فى تناولها ، ليس لعامل التنظيفات فى حد ذاته فحسب ، بل فى تناولها له بما هو عضو فى طبقة اجتماعية أيضا ؛ طبقة تحتل مركزا محدداً فى جهاز التنظيم السياسى للمجتمع ؛ أى أنها أيديولوجيا ذات رؤية طبقية للمجتمع . ويكشف النص كذلك عن رؤية محددة لمفاهيم النظافة والصحة والعمل وتقليد الصغار للكبار ، أى تكريس السلطة السائدة ، بوصفها جميعا قيماً أخلاقية واجتماعية .

وسيكون من غير العادى ، بصفة مطلقة ، أن ترى مثل هذا النص فى كتاب مدرسى أميركى ، لكنه من الطبيعى تماما أن تراه فى كتاب مدرسى سورى ــ أردنى مشترك ، يصدر فى مرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور المجتمع (فى سورية بصفة خاصة) ، وتطور علاقات القوى السياسية بين الطبقات . ومن الطبيعى أن تكون وظيفته نشر أيديولوجيا سائدة وبذرها وترسيخها ونقلها ــ عن طريق عملية التعليم المدرسية وتنشئة الطفل ــ تاريخياً من الحاضر إلى المستقبل ؛ أى ضمان ديمومتها وسيطرتها . ولعل هذه الوظيفة الأيديولوجية للتعليم أن تكون دائماً وظيفته الجوهرية من حيث هو جهاز اجتماعى للتنظيم تملكه مؤسسة متسلطة هى الدولة أو الطبقة المسيطرة ، أياً كان نمطها الاجتماعى السياسى أو المذهبى أو العقائدى ، تهدف إلى ترسيخه وتأبيده عن طريق توريثه جيلاً بعد جيل .

ولقد لاحظ ماركس وظيفة التعليم الأيديولوجية فى مقطع مشهور له يقرر فيه أن الطبقة بأكملها تنتج المشاعر والأوهام والعادات الفكرية وتصورات الحياة (التى تنضوى ضمن البنية العليا) وتشكلها من الأساس المادى لحياتها والشروط الاجتماعية التى تتطابق معه، وأن الفرد الذى تفيض إليه هذه المكونات (عبر التراث « التقاليد »

والتعليم) قد يتوهم أنها تشكل السبب الحقيقى لسلوكه والمقدمات التى يرتكز إليها هذا السلوك[٢٤] .

ڤولوسينوف : اللغة والأيديولوجيا

٨ -

قلت إن الفعل اللغوى هو ، بطبيعة الحال ، فعل أيديولوجى . ولبلورة هذه النقطة سألجأ إلى أحد أهم الأعمال التى تناولت العلاقة بين اللغة والأيديولوجيا ، وهو عمل الباحث الروسى ڤولوسينوف .

يبدو السؤال الجوهرى لڤولوسينوف ، فى مناقشة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، كما يلى :

«كيف يحتّم (يحدّد ، يقرّر) الوجود الفعلى (القاعدة) العلامة ؟ وكيف تعكس العلامة الوجود وعملية توليده ؟ وكيف تحرفه وتكسره ؟(refract) »[٢٥] .

يرى ڤولوسينوف أن العنصر المهم فى العلامة اللغوية بما هى علامة أيديولوجية ليس نقاءها بوصفها علامة ، بل حضورها الكلى الشامل اجتماعياً . فالكلمة منخرطة فى كل فعل أو تماس بين البشر ، بالمعنى الحرفى « لكل » ؛ فى تعاونهم فى العمل ، وفى تبادلاتهم الأيديولوجية ، وفى الاحتكاك العارض فى الحياة العادية ، وفى العلاقات السياسية ، وهكذا . وتسجل خيوطٌ أيديولوجية لا تحصى ، متخللة لجميع مجالات التفاعل الاجتماعى ، آثارها فى الكلمة . ويصل المؤلف من ذلك إلى نتيجة مهمة : هى أن الكلمة هى المؤشر القياسى الأكثر حساسية للتغيير الاجتماعى ، وللتغيرات التى ما تزال فى طور النمو ، قبل أن يكون لها شكل محدد ، وقبل أن تتمثل وتنتظم فى أنظمة أيديولوجية منظمة مطردة ومحددة تحديداً كاملاً . والكلمة هى الوسيط (medium) الذى يحدث فيه التعاظم الكمى البطىء لتلك التغيرات التى لم تحقق بعد مكانة أيديولوجية خاصة جديدة ، ولم تنتج بعد تشكلاً أيديولوجياً جديداً ومكتمل النمو . إن الكلمة تملك القدرة على تسجيل مراحل التغيير الاجتماعى المؤقتة ، اللطيفة ، البرُهيّة» (ص ١٩) .

ويرفض ڤولوسينوف أى تصورات مثالية للتفاعل اللغوى بين البشر . مؤكداً أن «السيكولوجيا الاجتماعية» التى يعدها بليخانوف ومعظم النقاد الماركسيين الرباط الانتقالى بين النظام الاقتصادى ــ السياسى والبنية العليا بالمعنى الضيق (العلوم ، الفن ، الأدب وما يشبه ذلك) هى فى شكلها الفعْلى المادى تفاعل لفظى ــ لغوى . وهذا التفاعل اللغوى ، فى آماده وأشكاله جميعاً ، يتشكل بفعل علاقات الإنتاج ويتحتم بها وبالنظام الاقتصادى ــ السياسى الذى تشكله هذه العلاقات . ومن أنماط التواصل اللغوى وأشكاله وشروطه ، لا تُشْتَق أشكال الأداء اللغوى (الكلام) فحسب ، بل موضوعاته كذلك . وفى ضوء مناقشته لمستويات الأداء اللغوى المتعددة ومجالاته ، ولعلاقتها الحميمة بالمواقف الاجتماعية وتسجيلها لأدنى التغيرات فيها ، يستنتج ڤولوسينوف أن السيكولوجيا الاجتماعية يجب أن تدرس من خلال بعدين : الأول المضمون ، أى الموضوعات المرتبطة بها فى نقطة زمنية معينة ؛ والثانى الشكل ، أى أشكال التواصل اللغوى وأنماطه التى تتحقق فيها هذه الموضوعات . ويعلق قائلاً إن دراسة السيكولوجيا الاجتماعية قد اقتصرت (فى زمنه) على دراسة البعد الأول وهو المضمون .

ويرى الباحث أن لكل مرحلة زمنية ، ولكل مجموعة اجتماعية مخزونها (ريبرتوارها) الخاص من أشكال الكلام للاتصال الأيديولوجى فى السلوك الإنسانى ، وأن لكل مجموعة (طقماً) من الأشكال المتقاربة : أى أن لكل جنس كلامى موضوعات خاصة تتطابق معه ، وأن ثمة وحدة عضوية متداخلة توحد كل شكل تواصل منطوق بموضوعه ، وأن التواصل اللغوى ذو طبيعة تراتبية سلالية ، ترتبط بعلاقات الإنتاج والنظام الاقتصادى ــ السياسى ، وأن كل علامة لغوية هى تركيب يقوم به أشخاصٌ منظمون اجتماعيا فى عملية تفاعلهم . ومن هنا فإن أشكال العلامات مشروطة ومحكومة قبل كل شىء بالتنظيم الاجتماعى للمشاركين المعنيين ، وبالشروط المباشرة التى تحكم تفاعلهم . وحين تتغير هذه الأشكال فإن العلامة تتغير . ويخلص المؤلف من ذلك إلى أن إحدى مهمات دراسة الأيديولوجيا ينبغى أن تكون اقتفاء هذه الحياة الاجتماعية للعلامة اللغوية . ويمنهج كهذا فحسب يمكن أن تجد مشكلة العلاقة بين العلامة والوجود تعبيرها المحسوس . وبذلك فحسب تبرز عملية التشكيل السببى (causal) للعلامة اللغوية من قبل الوجود بوصفها عملية انتقال أصيلة من الوجود إلى العلامة ، أى بوصفها عملية انكسار ديالكتيكى أصيلة للوجود فى العلامة اللغوية . ويخلص المؤلف من ذلك كله إلى أن أى عنصر من عناصر الواقع لا يمكن أن يدخل حياة الجماعة ، ويثير رد فعل سيمائى (semiotic) إلا إذا كان مرتبطاً بالمتطلبات السابقة الحيوية الاجتماعية والاقتصادية لوجود الجماعة المعنية ؛ إذ إن على مثل هذا العنصر أن يحدث تماساً من نمط ما ، مهما كان ضئيلاً ، بأسس الحياة المادية للجماعة . ولابد لهذا العنصر أن يكتسب أهمية بين ــ فردية قبل أن يصبح قابلاً للتشكل بوصفه علامة ، أى أن ما اكتسب قيمة اجتماعية هو فحسب الذى يدخل عالم الأيديولوجيا ، ويكتسب شغلاً ضِمْنه ، ويرسخ نفسه فيه . ومن هنا فإن جميع النبرات (أو اللكنات) الأيديولوجية هى ، برغم أن الأفراد هم الذين ينتجونها ، نبرات اجتماعية ، وكل موضوع أيديولوجى مطبوع بطابع اجتماعى .

ويرى ڤولوسينوف أن من البديهىّ أن وعى الفرد هو وعى اجتماعى بصورة كلية ومطلقة ، وهو يصل فى النهاية إلى نتيجة حاسمة هى أن :

«ذات الشروط الاقتصادية التى تدشن عنصراً جديداً ما من الواقع مدخلة إياه إلى المجال الاجتماعى ، وتجعله ذا معنى وشائقاً اجتماعياً ، هى بالضبط الشروط التى تخلق أشكال التواصل الأيديولوجى (المعرفية ، والفنية ، والدينية الخ) ، والتى تقوم هى كذلك بتشكيل أشكال التعبير السيمائى» .

وفى دراسته لعلاقة الانعكاس بين العالم والعلامة ، يستخدم الباحث ما وصل إليه من نتائج ليقول إن العالم لا ينعكس فى العلامة فقط ، بل إنه ينكسر وينحرف فيها ، وإن ما يحكم هذا الانكسار هو المصالح والاهتمامات الاجتماعية المتقاطعة والمختلفة التوجهات داخل مجتمع العلامات نفسه : أى الصراع الطبقى . وهكذا تصبح العلامة اللغوية حلبة للصراع الطبقى . والعلامة اللغوية متعددة النبرات (أو اللكنات) ، ولأنها كذلك فإنها تحتفظ بحيويتها ؛ إذ إنها فى هذه الحالة

تحتفظ بطبقيتها . أما حين تفقد طبقيتها فإنها تنحسر إلى ما يشبه الموت ، وتصبح موضوعاً لدراسة فقه اللغة . والعامل الذى يجعل العلامة حيوية هو على وجه التحديد العامل ذاته الذى يجعلها وسيطاً تكسيريا وتشويهياً . ذلك بأن الطبقة الحاكمة تجتهد لكى تضفى على العلامة الأيديولوجية شخصية أبدية فوق طبقية (تعلو على الطبقات) من أجل أن تُطْفِىء الصراع بين الأحكام القيمية الاجتماعية التى تحدث فى العلامة وتخبئها فى الداخل ، وتجعل العلامة بذلك عارية من اللكنة . ولكل علامة لغوية أيديولوجية وجهان ؛ وذلك سر طبيعتها الجدلية الداخلية . ولا تبرز هذه الحقيقة فى الكلمة إلا فى مراحل الأزمات الاجتماعية والتغيرات الثورية ؛ أما فى الأوضاع العادية فى الحياة الاجتماعية فإن التناقض الدفين فى العلامة لا ينبثق بشكل كُلِّى ، لأن العلامة الأيديولوجية فى أيديولوجيا مُرسَّخة مسيطرة هى دائماً رجعية ، تحاول أن تثبت أو توازن العامل السابق فى السديم الجدلى للعمليات المولدة الاجتماعية ، مؤدية بذلك إلى تأكيد حقيقة الأمس بحيث تجعلها حقيقة اليوم . وذلك هو المسئول عن الطبيعة الانكسارية والتشويهية للعلامة اللغوية الأيديولوجية ضمن الأيديولوجيا المسيطرة .

ويخلص ڤولوسينوف إلى القول بأن هذه صورة مشكلة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، وإلى أن علاقة السببية الآلية بينهما مرفوضة . وعلينا أن نحل محلها تصور علاقة استمرارية جدلية لعملية التغيير ، وهى عملية تتجه دائماً من القاعدة إلى البنية العليا .

٩ -

أما دراسة النص الأدبى على وجه الخصوص ، أو الإنتاج الأدبى بشكل عام ، فإن تتبع أبعاده الأيديولوجية يتراوح بين المجالات العريضة التى تعد فيها الدراسة الأدبية فرعاً من فروع دراسة الأيديولوجيات (باختين) ، التى يتمثّل فيها هذا الإنتاج مشابهاً تماماً لإنتاج سلعة اقتصادية ، تنخرط فيها أيد منتجة تعمل بأجور ومصنعين ، ووسائل تسويق ومستهلكين ، وقيمة وفائض قيمة ، وبين المجالات الدقيقة التى يتمثل فيها فعل الإفصاح الأدبى علاقة أيديولوجية غير محددة تحديدا دقيقا بين المؤلف والمتلقى . وقد يكون أفضل من درس الأدب بوصفه نشاطاً ينتمى إلى المجال الأول ، هو بيير ماشيرى خصوصاً فى كتابه(٢٦) : **pour une theorie de la production literaire,** بعد أن كان فالتر بنجامين وبرتولد برخت قد أسَّسا الوعى النقدى بالعمل الأدبى بوصفه إنتاجا اقتصاديا .

أما النمط الثانى فإننى لا أجد الآن تعبيراً عنه أفضل من تعبير إدوارد سعيد البسيط ــ لكن البارع ــ حين يقول نافيا براءة الكتابة والإنشاء :

«إن الإنشاء (discourse) كثيراً ما يضع متحدثاً فى مرتبة أعلى من متحدث آخر ، أو كما يظهر [فرانز] فانون . . . يعيد تمثيل جغرافية المدينة المستعمرة [التى تنقسم إلى حى للمستعمِرين فخم ، نظيف ، مسيطر ، وحىّ للمستعمَرين بائس ، محروم ، خاضع للسيطرة] »(٢٧) .

وبين هذين الطرفين يسود الربط بين الأدب والأيديولوجيا فى مجالات متفاوتة تفاوت الجنس الأدبى (المسرح مثلا) والموقف الفكرى ؛ فيتحدث أداموف عن الأيديولوجيا فى المسرح بصيغة تعميمية قطعية حين يقول «لا مسرح بدون أيديولوجيا»(٢٨) ، ويتتبع باحثٌ الخلفية الأيديولوجية المتمثلة فى موقف شخصية مسرحية محددة عند بريخت ، أو يقوم أدورنو بدراسة أيديولوجيا صناعة الثقافة (Culture Industry) كما تتمثل فى السينما والموسيقى(٢٩) . ويرى باحث ثالث أن الرواية الكلاسيكية كانت تجسيداً للأيديولوجيا الليبرالية الغربية . وسوف تفصِّل الفقرات القادمة من هذا البحث بعضاً من جوانب هذا النمط من الدراسة ، وتستخلص عدداً من الأسئلة التى ينبغى طرحها فى هذا السياق ، كما ستسعى إلى اقتراح مسارات ممكنة لتطوير البحث فيه .

الأدب والأيديولوجيا ، والطبقة السائدة

١٠ -

تؤكِّد عبارة مهمة لكارل ماركس أن أفكار الطبقة الحاكمة هى فى كل العصور الأفكار الحاكمة (المسيطرة) . وقد ولدت هذه العبارة (ومثيلات لها) مقولة طاغية فى دراسة الأدب والأيديولوجيا تلح على أن النتاج الأدبى هو ، قطعاً وطبعيا ، تجسيد لفكر الطبقة الحاكمة . وينبغى فى السياق الحاضر أن نتساءل : هل هذه الأطروحة سليمة ، وهل تصدق فعلا على الأدب طبعياً ، وفى كل مرحلة تاريخية ؟

لنفترض ، مبدئياً ، أن الجواب بالإيجاب ؛ فهل تبقى من قيمة على الإطلاق لهذا الاكتشاف بعد لحظة حدوثه مباشرة ؟ ليس ثمة من شك فى أن عدم وعينا لكون الأدب يمثل فكر الطبقة الحاكمة يبقينا فى مرحلة نقدية نُحْرم فيها من القدْرة على طرح أسئلة شائقة حول الأدب والمجتمع والعلاقة بينهما ، وأننا فى تلك اللحظة التى نكتشف فيها أن الأدب يمثل هذا الفكر نصبح أكثر قدرة على طرح أسئلة جديدة وشائقة حول الأدب والمجتمع والعلاقة بينهما . لكننا بعد تمثل هذا الاكتشاف ، وبعد طرح الأسئلة الجديدة التى يسمح بصياغتها ، نصل إلى نقطة يصبح وعينا فيها لهذه الحقيقة ضئيل الجدوى ، بمعنى أن إدراكنا لكون الأدب فى أى مرحلة تاريخية تعبير عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة يصبح إدراكاً لبديهية لا تولِّد تمايزات كافية فى مجال الأدب وعلى مستوى النصوص المنتجة ، أو لا يمكن أن تطور مقولات نقدية جديدة . فالحقيقة الجديدة تصف النتاج الأدبى كله فى مرحلة تاريخية معينة ؛ ولأنها كلية الطابع ، شمولية ، فإنها تفقد أهميتها فى مجال دراسة الأدب ، (وإن كانت تبقى مهمة فى مجالات أخرى) ؛ فهى تصدق على كل النصوص وتوحِّد بين هذه النصوص فى سمة أساسية تتعلق بالبؤرة التى تفيض منها . ولأنها كذلك ، فإنها تصبح غير قابلة للاستخدام بشكل مجد فى دراسة النصوص ورصد التمايزات التى تقوم بينها ، أو فهم خصوصية كل منها فى وجوده المفرد ، وكشف الخصائص المشتركة بينها على صعيد آخر غير صعيد «الحقيقة» الجديدة ــ القديمة الآن ــ التى تؤسِّس فى النهاية المجال الإنتاجى الذى نسمِّيه «الأدب» .

ومن جهة أخرى ، إذا كان الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة فإنه ليس وحده كذلك ، بل إنه ليشترك فى هذه الخصيصة ، على الأقل ، مع جميع أشكال النشاط التى تنتمى إلى البنية العليا فى

تصور ماركس لها ؛ كالنظم الأخلاقية ، والدينية ، والجمالية ، والقضائيّة ، والفلسفية .

ومادام الأمر كذلك فإن وعينا لهذه الحقيقة يصبح وعياً للأصول المشتركة بين الأدب وهذه النشاطات جميعاً ، وتوحّده بها تماماً وتطابقه معها على هذا الصعيد المحدد : صعيد كونها جميعاً محكومة بعلاقات الإنتاج التى تصنع البنية الأساس للحياة الاجتماعية (ماركس أيضاً) . وبهذه الصورة ينتفى التمايز بين الأدب واللاأدب ، ولا يعود إدراكنا للتطابق بين الأدب والنظم القضائية والدينية ، مثلاً ، قادراً على منحنا درجة أعمق من فهم الأدب فى خصوصيته ــ أى فى أدبيته . ومن الجلى ، دعماً لاستنتاجى هذا ، أن اكتشافنا للتوحُّد بين هذه النظم لا يسمح لنا بدراستها جميعاً بوصفها شيئاً واحداً أو بوصفها تمتلك خصائص مشتركة ، كما أنه لا يسمح لنا بدراسة الأدب بالطريقة التى تدرس بها النظم القضائية والأخلاقية والدينية الخ . وينبغى أن يكون جلياً أننا إذا فعلنا ذلك ، أى إذا طورنا منهجاً موحداً لدراسة هذه النظم جميعاً ، فإن الجدوى ستكون ضئيلة ، لأننا سنصل فى نهاية المطاف إلى تأكيد المقولة ــ الاكتشاف التى انطلقنا منها أصلاً ، وهى أن الأدب وهذه النظم الأخرى جميعاً تنتمى إلى البنية العليا ، وأنها جميعاً محكومة بالشروط السائدة ضمن بنية القاعدة . واكتشاف كهذا للمرة الثانية غير ذى جدوى ، لأنه الآن ليس إلا تكراراً «للاكتشاف» الأول الذى كنا قد حققناه وانطلقنا منه لإنجاز الدراسة التى قمنا بها .

إن مجرد اكتشاف كون الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة السائدة ، إذن ، ليس بعظيم الأهمية بعد تجاوز صدمة الاكتشاف التى نشعر بها . ومن أجل أن تكون العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا على قدر من الأهمية ، ينبغى أن يكون الأدب أكثر من تعبير عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، أو ممتلكاً لخصائص أخرى أكثر قابلية لخلق التمايز بين النصوص المفردة نفسها .

والأدب هو بحق كذلك ؛ فالأدب هو تجسيد للصراعات الدائرة باستمرار بين أيديولوجيات متشكلة ضمن البنية الثقافية ــ الاجتماعية ؛ وهو فى ذلك تجسيد للصراعات على مستويات أخرى ضمن البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية . الأدب يكتسب أهميته لا من كونه بنية ذهنية أو مكونا فى البنية العليا ، بل من كونه أحد المكونات الرئيسية للبنية الكلية للحياة الاجتماعية ، يتشابك أو يتفاعل مع المكونات الأخرى لهذه البنية : الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والدينية واللغوية . وهو بهذا التحديد أقرب إلى أن يكون ممارسة ، بالمعنى الذى يتحدث عنه لويس ألتوسير[٣٠] فى وصفه لثلاثة أنماط من الممارسة فى الحياة الاجتماعية : الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية ، من أن يكون نشاطاً ذهنياً تفرزه بنية القاعدة على مستوى البنية العليا . ولعل نقطة الخلاف التى تكمن بين هذه المقولة ومقولة ألتوسير هى أنه يعد الأدب فى النهاية أحد مكونات الأيديولوجيا ، أما أنا فإننى أعده مكونا آخر من مكونات البنية يقف جنباً إلى جنب مع مكوناتها الأخرى ، ويدخل فى علاقات جدلية يتبادل من خلالها التأثر والتأثير ، والتشكل والتشكيل مع هذه المكونات جميعاً (لكنه فى كل ذلك حاصل أيديولوجى) .

ثم إن الأدب ، إلى جانب ذلك كله ، هو فعل لغوى محكوم بشروط استخدام لغوية ، وتقاليد فنية ، وتاريخ للكتابة طويل ومتغير ؛ ولذلك كله نتائج مهمة سأناقشها فيما بعد .

١٠ - ١

قد يبدو الحديث عن كون الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة فى ضوء آراء عدد من النقاد الماركسيين غير دقيق ؛ وقد يبدو نسبة المفهوم إلى الماركسية غير سليمة . لكن عدداً من النصوص الماركسية المبكرة يؤكد هذا المفهوم ؛ ففى مقالة تروتسكى التى أشرت إليها سابقاً ، مثلا ، يناقش المؤلف عملية التطور الأدبى مقراً بأن الأدب ذو جذور سحيقة فى الماضى البشرى ، وأنه يمثل التجربة المتراكمة لصنعة الأداء اللغوى ، لكنه يتابع جملته ليقول إن الأدب «يعبر عن الأفكار والمشاعر ، والحالات ، ووجهات النظر والآمال [القائمة] فى المرحلة [التاريخية] الجديدة وطبقتها الجديدة . وليس بمقدور الإنسان أن يقفز مجاوزاً هذا»[٣١] .

كما أنه يقول فى مقطع آخر بشكل لا التباس فيه :

«إن الحاجات الفنية الجديدة ، أو المطالب بوجهات نظر أدبية وفنية جديدة ، تُحَرَّك بالاقتصاد ، من خلال تطور طبقة جديدة ، كما أن دوافع ثانوية تُوَفَّر من قبل التغيرات فى موقع الطبقة ، تحت تأثير نمو ثروتها وقوتها الثقافية» .

١٠ ــ ٢

وسواء أكانت هذه المقولة صحيحة ، تاريخياً ، أم لم تكن ، وسواء أكانت قابلة لأن تظل صحيحة فى عصر متغير بسرعة مذهلة كعصرنا ، وفى عصور لاحقة - إذا بقى للإنسانية من عصور لاحقة - فإن ذلك لا ينبغى أن يحجب عن أبصارنا السؤال المهم الذى يظل مطروحاً بالنسبة للأدب وهو مايلى : هل من علاقة جوهرية بين كون الأدب المتضمن للفكر السائد - والأيديولوجيا السائدة ــ هو أدب الطبقة الحاكمة ، وبين أدبية الأدب ؟ وأياً كانت الإجابة عن هذا السؤال المهم فإنها لا ينبغى أن تحجب عن أبصارنا السؤال الأهم : هل هناك موقف متجانس تاريخياً من الأدب السائد ؟ أى هل نظرت الثقافات جميعاً فى تاريخها الطويل إلى الأدب المتضمن للفكر السائد النظرة القيمية نفسها ؟

يبدو لى أن الإجابة عن السؤال الأخير تقع فى الجوهر من المشكلة ، مشكلة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ؛ ذلك أن تاريخ الأدب وتاريخ الثقافات يكشفان عن موقف مثير : هو أن ثمة ميلاً طبيعياً إلى حُسْبَانِ الأدب المتضمن للفكر السائد - على الأقل بعد العصر الكلاسيكى - أقل أنواع الأدب أهمية وثراء وجدارة بالعناية والقراءة . وإن تاريخ الحداثة الأدبية منذ الرومانسية ليجلو هذا الميل إلى عَدِّ الأدب الرافض للفكر السائد هو الأكثر جدارة وأهمية[٣٢] . وإذا صحّ هذا الاستقراء الذى أقدمه ، فإن ما يتضمنه لعلى قدر كبير من الخطورة : وهو أن ثمة تعارضاً بين الأيديولوجيا السائدة والأدب - على الأقل الأدب المتميز . ولا يصدق هذا الحكم على القرنين الماضيين فحسب ، بل إنه ليصدق على مراحل فى تاريخ الثقافات أقدم بكثير من الرومانسية الأوروبية .

لقد كان أبو نواس شاعراً عظيماً فى أعين معاصريه ، تماماً كما كان

المعرى عظيماً فى أعين معاصريه ، وليس ثمة من معنى مقبول للقول بأن أياً منهما كان يمثل فكر الطبقة السائدة فى عصره . وليس أبو نواس أو المعرى حالتين فريدتين ، بل إنهما مثلان على تيارين ثقافيين . والأمثلة كثيرة على هذا التعارض الذى أحاول أن أتلمسه بين الأيديولوجيا السائدة والأدب المتميز فى ثقافتنا وثقافات أخرى غيرها ؛ ومن بين آخر هذه الأمثلة ، الشعر العربى الحديث بعد الحرب العالمية الثانية بشكل خاص .

كيف نفسّر هذا التعارض القائم ؟

يبدو لى هنا ، وأنا أطرح ذلك بقدر كبير من الحذر ، أن أطروحة ماركس حول هذه النقطة لا تقدم تفسيراً شافياً كافياً ؛ ذلك أن ماركس بعد تقريره لمقولته المشهورة « إن أفكار الطبقة الحاكمة هى فى كل عصر الأفكار الحاكمة »[٣٣] ، يرى نقطة التعارض التى بلورتُها ، ويجيب عن سؤال ضمنى يشبه السؤال الذى طرحته هنا ، فى مقطع يستحق الاقتباس كاملاً :

« حين يتحدث الناس عن أفكار تثوِّر المجتمع ، فإنهم لا يعدون أن يعبروا عن حقيقة أنه فى داخل المجتمع القديم قد خلقت مكونات مجتمع جديد ، وأن انحلال الأفكار القديمة يرافق بخطى مطابقة انحلال شروط الوجود القديمة . . »[٣٤] .

فى هذا التصور تترافق عمليتان : عملية انحلال شروط الوجود فى المجتمع القديم وبروز شروط وجود جديدة ، وعملية انحلال الأفكار القديمة وبروز أفكار جديدة . ويبدو هذا التصور معقولاً وقادراً على تجسيد حركة المجتمعات والتغير فيها وإدراك الأساس المادى لها ؛ غير أنه يُبقى سؤالاً واحداً ـــ لكنه مهم إلى حد بعيد ـــ : هل الأفكار الجديدة ، التى تبرز فتثور المجتمع ، طالعة من لجة الأفكار القديمة ، هى بالضرورة أو فى الواقع أفكار طبقة سائدة ـ حاكمة ؟ أى هل تنقلب علاقة السيادة بين الطبقة الحاكمة القديمة والطبقة المحكومة القديمة أولاً ، وتحل الطبقة الثانية مكان الأولى ، ثم تأتى الأفكار الجديدة على جثمان الأفكار القديمة ؟ وإذا كان ثمة مثل هذه الأولوية والتعاقب الزمنى ، فبأى معنى يمكن أن نقول إن الأفكار الجديدة قد ثوّرت المجتمع ؟ فى حين أن عبارة كهذه تعنى أن الأفكار قد جاءت مولدة لعملية التغير والتثوير وليست نتيجة تالية لها ؛ أى أنها جاءت من خارج الطبقة السائدة ونقيضاً لها : من الطبقة الخاضعة وتجسيداً لفكرها .

إن اعتراضى هنا ليس اعتراضاً على أطروحة ماركس الجوهرية : وهى أن الفكر محكوم ومشروط بأنماط (علاقات) الإنتاج السائدة وبشروط الوجود الاجتماعى ، وأنه متغير بتغيرها ؛ بل هو اعتراض على علاقة هذه العملية بسيادة الطبقة ، وعد الفكر السائد حتماً فكر الطبقة الحاكمة من جهة ، وعلى آلية التغير المتضمنة فى هذا التصور ، من جهة ثانية .

فى تصورى أن الفكر ذو علاقة جدلية بأمرين : أنماط الإنتاج أولاً ، والطبقة الحاكمة وغيرها من الطبقات ، ثانياً . فالفكر (والأدب) . قد لا يكون فكر الطبقة الحاكمة ، ويكون فى الوقت نفسه سائداً على الأقل فى مراحل التغير التاريخية الحاسمة . وهو فى هذه الحالة يأتى تعبيراً عن تغييرات جذرية ، لكنها ليست بالضرورة شاملة وواضحة على صعيد أنماط الإنتاج . غير أنه يأتى فى الوقت نفسه ليلعب دورا فعالاً فى تحسس ضرورة هذا التغير والإلحاح عليه وإحداثه أو الإسراع به واستكماله . والفكر فى هذه الحالة لا يكون فكر الطبقة الحاكمة بل الطبقة المعارضة ـــ المحكومة ؛ الطبقة التى من مصلحتها أن يحدث تغيير ثورى فى المجتمع . وهو بهذه الصفة يلعب دور الوعى المكتنه لإمكانات التغيير والدعوة إليه وإنجازه ؛ أى أنه يلعب دوراً ثورياً حقيقياً . ومن الجلى أن ما أقوله يؤكد ارتباط الفكر والأدب الثورى بالتناقض الطبقى فى المجتمع ، وينفى أن يكون هذا الفكر والأدب قابلين للتبلور ميتافيزيقياً ، أو نازلين فى سلة من السماء . لكنه فى الوقت نفسه يمنح الفكر والأدب دوراً أعمق جدلية وأبعد فاعلية فى المجتمع وفى عملية التغيير الثورية فيه بشكل خاص .

فى ضوء النقاط السابقة يبدو لى مفهوم الطبقة المسيطرة أو الحاكمة ، والربط الوجودى بين هذه الطبقة والأفكار المسيطرة إشكاليا ، وغير قادر على منحنا قدرة منهجية سليمة على فهم عمليات التغيير التاريخية التى تطرأ على الأدب ، وتفسير مراحل الركود والتقليد الطويلة التى تمر بها الثقافات ، وآلية تشكل الأدب الرافض (أو الأدب الذى يرفض التكيف مع الواقع ويخلق بعد الممكن أو بعبارة ماركوزه يخرجّ على البعد الواحد ويتجه نحو الممكن)[٣٥] ، ثم الأدب الثورى الحقيقى فى مجتمع ما من المجتمعات . ومشكلة هذا المفهوم هى أنه يتعارض مع الطبيعة اللا متجانسة ، والانقسامية ، للمجتمع كما يفهمها ماركس نفسه . فعلى حين تؤدى علاقات الإنتاج والتركيب الطبقى للمجتمع ، على الصعيد الاجتماعى والعلاقات السائدة بين الطبقات ، إلى حالة من الصراع الحتمى المستمر ، الدائم ـ قوياً كان أو ضعيفاً ـ أى على حين تملك الطبقات الخاضعة أو المنتجة أو العاملة طاقات ضخمة من الحيوية والصراعية فإنها ، على الصعيد الثقافى ـ الأيديولوجى ، تبدو فى تصور ماركس ، وضمن مفهوم الفكر السائد ، شبحية ، فاقدة لأى قدرة تقريباً على تجسيد نزوعاتها الصراعية ، وتناقضها مع الطبقة المسيطرة ، وحربها الدائمة ضدها فى أشكال فنية ـ أدبية (أو أيديولوجية عامة) نابضة بالحياة وقادرة على البروز وترسيخ نفسها فى ساحة الصراع الأيديولوجى . بكلمات أخرى ، على حين تبدو الطبقة العاملة المحكومة متمردة ، قلقة ، حية ، وفاعلة اجتماعيا ، وعلى حين تقوم هى بعملية الإنتاج الفعلى اقتصادياً ، فإنها تبدو مخصية وغير منتجة ولا فاعلة ثقافياً . وهذا الخصاء الثقافى ـ إذا صحَّ أنه يسود ـ لايبدو قابلاً لتفجير حركات التحرر والرفض والثورة ، ولا يُسمح لنا أن نتوقع بزوغ أى نتاج ثقافى فى المجتمع سوى نتاج الطبقة الحاكمة نفسها .

بيد أن ذلك غير صحيح تاريخياً . فالثقافات تحتشد بالأدب الرافض ، المتمرد ، المقاوم ، وبالفكر المناهض ؛ وقد يبلغ من تأثير هذا الأدب (والفكر) فى مرحلة تاريخية معينة أنه يصبح الأدب (والفكر) السائد حتى دون أن تحدث ثورة اجتماعية تنقل الطبقة التى يمثلها إلى موقع السيادة والحكم . وقد يحدث العكس تماماً ، وهو أن الطبقة التى تصل إلى السيادة والحكم تظل عاجزة عن تغيير الأدب (والفكر) السائد ، وتبقى أسيرة حياة اجتماعية يسود فيها فكر وأدب تقليديان تماماً .

وقد يعود الخطأ إلى أننا لا ندرس العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا

على المستوى الصحيح . بل نموضع دراستها على مستوى زائف أو محدود المنظور . ففى الثقافة العربية ، مثلاً درجنا على دراسة الأدب على مستوى واحد هو مستوى الإنتاج الأدبى الرسمى ضمن الثقافة الرسمية . والصحيح أن علينا أن ندرس الإنتاج الأدبى فى كليته وشموليته ؛ أن ندرس « ثقافة » الشعب وأدبه ، كما تتجسد فى الحكايات والسير ، وفى ألف ليلة وليلة ، والنوادر والأخبار وعشرات المجالات الأخرى . وسأعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

١٠ ـ ٣

من جهة أخرى ، يبدو لى مفهوم الطبقة الحاكمة ـ الفكر الحاكم نموذجاً آلياً (ميكانيكيا) صرفاً ، بالإضافة إلى أنه ـ كما أشرت ـ يضفى على الحياة الفكرية درجة عالية جداً من التجانس . ويبدو هذا المفهوم خالياً من أى عملية جدلية ، وكأن المجال الأيديولوجى يخرج على قانون الجدلية الذى وصف ماركس فاعليته على المستوى التاريخى اقتصادياً واجتماعياً .

ومن هذا كله ، يبدو لى أننا ما نزال بحاجة إلى البحث عن مفهومات أكثر دقة وقدرة على وصف العلاقات السائدة ثقافيا وأيديولوجيا بين الطبقات فى المجتمع ، وعلى رصد علاقة الفكر السائد بالتركيب الطبقى للمجتمع .

أما السؤال الآخر الذى يفرضه مفهوم الطبقة الحاكمة ـ الفكر السائد فإنه يتعلق بشمولية الفكر السائد ودرجة تجانسه الداخلية : هل تمتلك الطبقة السائدة تفسيراً كلياً للوجود وموقفاً كلياً منه متجانسين ومحصورين قطعاً بها ؟ هل تمتلك رؤ يا للعالم (دون عد هذه الرؤ يا مثالية أو لا مادية)وللسلوك الإنسانى ، والقيم الأخلاقية والدين والعائلة ، والتنظيم السياسى للمجتمع ، ودور الفرد فيه ، ومكانة المرأة فيه ، والعلاقات الجنسية ، وآداب المائدة والحلال والحرام . . . الخ ، متجانسة ، ومتناسقة وكلية شاملة ، يذعن لها جميع الأفراد الذين ينتمون إلى الطبقة ؟ ثم هل تمتد هذه الرؤ يا إلى خارج مجال الطبقة السائدة ليذعن لها جميع الأفراد الذين ينتمون إلى طبقات أخرى (الطبقة العاملة) وكأنها رؤ ياهم هم للعالم ؟ ثم هل تقف الطبقة الحاكمة نفسها خارج مجال الأيديولوجيا بكل مكوناتها مفرزة أفكارها الخاصه دائماً ، غير خاضعة لأفكار ومفاهيم وتصورات تأتى من خارجها ؟ هل تفرز الطبقة الحاكمة ، مثلاً ، فكرها الدينى الخاص المتميز عن الفكر الدينى لدى الطبقات الأخرى ؟ أم أنها تكون هى أيضا محكومة بتكوين أيديولوجى فوقى (أو خارجى عليها ـ من خارجها) يمارس عليها سلطته كما يمارسها على الطبقات المحكومة ، ويجبر فكرها الخاص على التمويه والتعديل والتطور ، بل حتى على الانحناء والانكسار أحياناً تحت تأثير ضغوطه العنيفة ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة بالإيجاب ، كما هو متضمن فى دراسات كثيرة ، تعنى :

١ ـ الاعتقاد بالتجانس الكامل فى البنية الاجتماعية .
٢ ـ الاعتقاد بالتجانس الكامل فى الطبقة الحاكمة واستقلالية فكرها الخاص وسلطته الحرة .
٣ ـ إبراز استحالة نشوء أدب مختلف وفكر مختلف ضمن هذه البنية ..

ولذلك يبدو لى أننا بحاجة إلى أربعة أشياء :

١ ـ الفصل النسبى ، لا المطلق ، بين الطبقة السائدة والفكر السائد ، وإبراز دور الفكر المعارض ، فردياً وفئوياً .

٢ ـ تطوير صورة للبنية الاجتماعية يتأكد فيها اللاتجانس والتفاوت والخلخلات والصراعات على المستوى الأيديولوجى (ثم الثقافى ـ الأدبى)،كما تتأكد هذه الأشياء على المستوى الاجتماعى ، ضمن الطبقة الواحدة وضمن البنية الاجتماعية ؛ أى أننا بحاجة إلى تصور أكثر ديناميكية وجدلية وصخباً من التصور السائد الذى يبدو لى استقرارياً جامداً (static) يؤكد وجود نظام ثابت تنفصل فيه العناصر المكونة وتمارس أدواراً جامدة .

٣ ـ إبراز الدور الذى تلعبه الطبقات المحكومة ، الخاضعة ، فى تشكيل البنية الثقافية (والأيديولوجيا) الكلية ، وكون هذا الدور يُدخل إلى بنية الثقافة مكونات ضدية رافضة ، متحدية ، مقاومة ، تصبح جزءاً فاعلاً من البنية تستمر فاعليتها وحركيتها صاعدة ، هابطة ، فى مدى تأثيرها ، تبعاً للشروط التى تحكم العلاقات الاجتماعية (والسياسية ، الاقتصادية بشكل خاص) ، وواصلة فى مفاصل تاريخية معينة إلى هزِّ البنية السائدة وخلخلتها ثم تفكيكها وتثويرها . إن هذا الدور نابع ـ وجودياً ـ من كون الطبقة العاملة المحكومة هى الطبقة الأوسع اجتماعيا ، من جهة ، ومن كونها مكوناً فعالاً من مكونات البنية الاجتماعية من جهة أخرى . وكما هى فاعلة اجتماعياً (واقتصادياً بطبيعة الحال) ، فهى فاعلة ثقافياً ـ أيديولوجيا .

٤ ـ وكما أن دور الطبقة المحكومة العاملة جذرى فى تشكيل البنية الاجتماعية اقتصادياً (بحيث إنه لا معنى للحديث عن اقتصاد هو اقتصاد الطبقة الحاكمة أو المالكة لوسائل الإنتاج) ؛ فإن دور هذه الطبقة جذرى فى تشكيل البنية الثقافية (والأيديولوجية بعامة) ، ولا معنى للحديث عن ثقافة هى ثقافة الطبقة الحاكمة بصورة خالصة . ومع أن هذا الدور متغير ، فإنه لا يتمثل فحسب فى أن الطبقة العاملة ـ المحكومة تخلق ثقافتها المميزة ، بل يتمثل إلى درجة أهم فى أنها لا تخلق ثقافة متميزة منفصلة عن « البنية الثقافية » ـ إذا كان لهذا التعبير من معنى فى هذا السياق ـ بل تخلق ثقافة تنبض وتتحرك فى الداخل ؛ ثقافة مقاومة وتحد ورفض ، تفرض ، بعلاقاتها الصراعية مع فكر الطبقة الحاكمة ، على هذه الأخيرة أن تواجهها . ومن عملية المواجهة تنبع آليات تعديل وتحوير ، أو نقض واستبدال وتطوير تقوم بها الطبقة الحاكمة (ثقافيا) لكى تستطيع التحكم فى عملية المواجهة وتسييرها فى خط مصالحها . وهكذا تشكل ثقافة الطبقة المحكومة ضوابط ومقيدات وموجهات لفكر الطبقة الحاكمة . أى أننا أمام بنية ثقافية كلية لا تتألف من مكونات منفصلة مستقلة ولا تكتسب معناها وخصائصها من الوجود المنفصل لفكر سائد حاكم وفكر محكوم خاضع يمثلان طبقتين منفصلتين ، بل تكتسب طبيعتها من العلاقات التى تنشأ بين هذين الفكرين (أو ما هو أكثر

تعددية منها) . وفى هذا القانون الأساسى لآلية العَنْى (إن العلامات لا تعنى بل العلاقات التى تنشأ بينها هى التى تعنى) ، ندرك أن العلاقات الصراعية وعلاقات التناقض بين فكر الطبقة الحاكمة وفكر الطبقة المحكومة هى التى تنتج البنية الثقافية (والأيديولوجيا)، أى أن هذه البنية هى بنية معدَّلة أو موسَّطة تمثل فى النهاية حصيلة الصراعات الدائرة ، باستمرار ، ودون لحظة توقف حقيقية بين « ثقافات » الطبقات . ولأنها كذلك فإنها متحركة دائماً ، ولأنها متحركة دائماً فإنها قد تصل فى حركتها إلى نقاط تفجرية ، إنقلابية أو ثورية ، تصبح فيها أقرب لا إلى ثقافة الطبقة الحاكمة ، بل إلى ثقافة الطبقة المحكومة . وهكذا . .

أى أننا هنا أمام نموذج حركى ، حيوى ، كلى ، متغير ، متحول . وبهذه الصورة نفهم أيضاً كيف تنشأ مراحل الاستقرار والركود والتقليد الطويلة فى الثقافات ، إذ نراها مراحل انقطاع وخمود فى حركة البنية الثقافية ، بنية الصراعات والتناقضات التى تنتجها العلاقات الاجتماعية (الاقتصادية ، السياسية . . الخ) ، إما بسبب خمول فى طاقات الإنتاج لدى المنتجين (ثقافيا واقتصاديا) ، أو بسبب تحوّل العلاقات القائمة بينهم إلى علاقات قمع وإلغاء ونفى كلى بحيث تنعدم فاعلية ثقافة الطبقة العاملة المحكومة فى ثقافة الطبقة الحاكمة .

وفى هذا النموذج لا تمتلك أى مكونات دوراً ثابتاً . فعلى الرغم من أهمية العامل الاقتصادى ، فإنه ليس مطلق الدور . إن العوامل الأخرى ، السياسية ، والدينية ، واللغوية ـ الخ ، ذات أدوار متغيرة ، محكومة فى كل مرحلة بشروط سائدة ضمن البنية الاجتماعية ، وبالعلاقات بين هذه المكونات وغيرها من المكونات الأخرى ؛ شروط تمنحها أدواراً بارزة أو ضامرة لا يمكن أن تحدد قبلياً بل تحدد فى كل لحظة تاريخية باكتشاف الممارسات الاجتماعية الفعلية وخصائصها وطريقة تكوينها وما يحكمها من مشكلات تواجهها .

وضمن هذا النموذج ينبغى أن نسمح بدرجات عالية من التفاوت ، والتأثيرات المختلفة : الأمية ودرجة سيطرتها ، التعليم وتطوره ، التأثير الخارجى على الأيديولوجيا الذى تفرزه وسائل الاتصال الحديثة الآن (الراديو ، التليفزيون ، السينما . . . الخ) ، والذى يدخل إلى البنية الثقافية تصورات ومفاهيم ليست ، فى مرحلة بزوغها على الأقل ، مرتبطة بتطورات فى بنية القاعدة بل هى وافدة مرتبطة بنماذج اجتماعية متطورة ، مما يكسبها قيمة ودوراً مهمين (مفهوم الحرية الفردية فى المجتمع الرأسمالى الآن مثلاً وتأثيره على فكر الفئات الشابة فى مجتمعات الدول المتنامية) ، كما ينبغى أن نسمح بعوامل فردية متباينة ، وبالاستجابات المتباينة لدى الأفراد للبواعث الاجتماعية نفسها وللتجارب ذاتها .

ولا يعنى النموذج المطروح هنا نفى مفهوم السيطرة ، بقدر ما يعنى البحث عن تصور له أكثر سفسطة وحيوية وقدرة على تفسير المجتمعات المعقدة التى نعيش فيها الآن ، ومنحه طبيعة أكثر تشابكاً وتعقيداً وكلية ، بفصْله نسبياً عن الطبقة الحاكمة ، وتخفيف درجة الآلية فى العلاقة بينه وبينها ، وجعله اجتماعياً ؛ أى تكويناً تسهم فاعليات متباينة معقدة متفاوتة الحجم والطاقة والدور والمنابع ، كما أنها متباينة على صعيد زمنى ، أى على صعيد كونها نابعة من علاقات الإنتاج السائدة فى الحاضر أو مرتبطة باستمرارية تاريخية لتقاليد (أو أيديولوجيات) ذات عراقة تاريخية (الفكر الدينى مثل أساسى هنا ، « وأيديولوجيا » الحياة العائلية مثل آخر) ، كما أنها متباينة أيضا على صعيد مقاومتها للسيطرة أو تعويقها لها أو تدعيمها ، وتعميقها .

وبهذا كله دون غيره ، فيما يبدو لى ، نستطيع أن نموضع الأعمال الأدبية ضمن الثقافة ، ونرى أن لبعضها دوراً مقاوماً للسيطرة ، ثورياً ، وأن ندرك أيضا أن أفراداً (أو فئات) ينتمون إلى الطبقة الحاكمة قد ينتجون مثل هذه الأعمال المقاومة لسيطرتها ولفكرها ، ويسهمون فى بلورة ثقافة الطبقة الخاضعة المستغلة دون أن يكون أصلهم الطبقى ، بالضرورة ، حائلاً بينهم وبين مثل هذا الإسهام أو محدداً بصفة مطلقة لانتمائهم الطبقى ، إذ هناك فرق بين الأصل والانتماء الطبقى عميق . ومن الأمثلة المشهورة تاريخياً على هذا الانتقال الانتمائى تولستوى (كما فهمه لينين) وبلزاك (كما فهمه إنجلز) ؛ لكن بينهما ما هو أكثر دلالة بكثير : ماركس نفسه . هل منع ماركس أصله الطبقى (البورجوازى) من أن يصبح مفكر الطبقة العاملة الأول وبطلها النشيط سياسياً وتنظيمياً ؟

وهل يمكن أن نعد فكر ماركس نفسه نتاجاً للطبقة المسيطرة التى كان ينتمى إليها ؟ وكيف كان بإمكان هذا الفكر أن يتبلور وينتشر ويقرأ ، ثم يصبح مسيطراً لو أن الأفكار المسيطرة هى دائماً أفكار الطبقة الحاكمة ؟ وهل كانت سيطرة فكر ماركس فى روسيا أولاً ثم الصين تعبيراً عن تغيرات سابقة ، وانحلال شروط وجود سابقة على سيادة فكره فى روسيا والصين وكوبا . . . . الخ ؟

١٠ ـ ٤

يحتاج النموذج الذى أحاول أن أبلوره إلى توسع على محورين : محور أفقى تزامنى ، وشاقولى توالدى (تاريخى) . على المحور الأول يبدو لى أننا ينبغى أن نرى المجتمع الواحد لا بوصفه عالماً مغلقاً مكتملاً بذاته ، بل ضمن بنية أوسع بكثير تتشكل من جميع المجتمعات الأخرى المعاصرة له فى العالم . ولقد كان هذا الواقع قائماً فى زمن ماركس (مع أنه فى تقديرى لم يأخذه فى الحسبان بشكل كاف إلا على مستوى واحد هو مستوى التوسع الاستعمارى ، والاقتصادى منه بشكل خاص) وضمن هذه البنية يجب أن يسمح النموذج بقدر كبير من التفاوت فى التصور ، والتباين فى التركيب (الاقتصادى والأيديولوجى) بين المجتمعات ، ويسمح ، لذلك ، بأدوار متباينة للمكونات الداخلية الاجتماعية ـ الاقتصادية والأيديولوجية ضمن كل مجتمع . فى مجتمع أول مثلاً ، قد يكون الفكر الدينى أعمق تأثيرا منه فى مجتمع آخر ، وقد يكون ـ وهذا هو المهم ـ أعمق تأثيراً فى مرحلة تاريخية معينة من الشروط السائدة ضمن علاقات الإنتاج والبنية الاقتصادية ـ دون أن يعنى هذا القول تدميراً لسلامة تفسير ماركس المادى للتاريخ ؛ ففى حركة تحرير المرأة فى المجتمع العربى مثلاً ، يبدو لى أن العوامل النابعة من البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج أقل أهمية ـ فى فترات تاريخية طويلة ـ من العوامل النابعة من طغيان أيديولوجيا دينية على الحياة الاجتماعية .

أما على المستوى التوالدى (التاريخى) فإن النموذج بحاجة إلى درجة من التوسيع ليخرج عن إطار التصور التزامنى للمجتمع . وقد يبدو ما سأقوله الآن مجازفة كبيرة ، لكن النموذج الأولى للتركيب الطبقى وعلاقة البنية العليا ببنية القاعدة يبدو متحيزاً نحو نظرة تزامنية(synchronic) تعاين المجتمع فى اللحظة الحاضرة بشكل أساسى ، مهملة تاريخ التطورات الاجتماعية ــ السياسية ــ الدينية ــ الثقافية (أو الأيديولوجية بعامة) ، أو متجاهلة تأثيرها العميق . وإذا كان ماركس يبرز الأهمية الحاكمة للماضى الاقتصادىفإنه فى تقديرى لا يسند درجة مماثلة من الأهمية للماضى الأيديولوجى . أما حين نوسع النموذج تاريخياً فإننا نصبح قادرين على السماح لمكونات مثل المؤسسات الاجتماعية المستمرة تاريخياً ، « والتراث » الفكرى ــ الدينى ــ والأدبى واللغوى ــ الثقافى للمجتمع ، بأن تبدو أكثر أهمية فى منح البنية الاجتماعية الحاضرة خصائصها المكونة،والصراع الطبقى والأيديولوجى شكله المتميز . لقد تجاهل النقد الماركسى التراث الخاص للمجتمع إلى درجة مؤسفة : ونحن الآن بحاجة إلى أن نرى الدور التشكيلى والأساسى الذى يلعبه التراث وطبيعته السلطوية : أى ميله إلى أن يشكل مصدراً رئيسياً من مصادر السلطة التى تدعم قوة القوى المسيطرة اجتماعيا غالباً وترسخها ، لكنها قد تلعب فى فترات تاريخية أخرى دور المعارضة الرئيسية للقوى المسيطرة ، اذا كان محتوى سيطرتها واتجاهها وأغراضها يبدو فى صورة تهديد لسلطة الماضى الأخلاقية والثقافية والدينية بشكل خاص . ويبدو لى هنا أن العلاقة بين المكون الاقتصادى والمكوّن التراثى الأيديولوجى أكثر تعقيداً بكثير ، وأجدر بالتحليل والنقاش بدرجات أكبر مما يسمح النموذج الماركسى الأساسى بتحقيقه أو مما حققه فعلاً . ومن بين التجليات المهمة للتعقيد الذى أشير إليه أن الفكر المسيطر فى المجتمع قد يكون الفكر الذى يتشكل تحت ضغط سلطة التراث الهائلة فى فترة تاريخية معينة دون أن يكون هذا الفكر بالضرورة فكر الطبقة الحاكمة ، ودون أن تكون ثمة طبقة مسيطرة اقتصادياً تفرز الأيديولوجيا الدينية المسيطرة وتحافظ عليها وتدعمها وترسخها .

وضمن إطار التوسيع الذى وصفته ينبغى أن ندرج أهمية التأثيرات التى يمارسها مجتمع ما على مجتمع آخر ، أو حضارة طاغية مهيمنة على مجتمع صغير أو متنام من جهة ، وأن ندرج التأثيرات التى يمارسها ماضى المجتمع ، والمجتمعات التى دخل معها فى علاقات تاريخية ، على أيديولوجيته المسيطرة وعلى الصراع الأيديولوجى الذى يدور فيه .

وبذلك كله يبدو لى أننا نجاوز النموذج الأساسى الذى قدمه ماركس ، والذى يبدو محدوداً لأنه ، من جهة ، يقوم أصلاً على فهم لطبيعة عدد محدود من المجتمعات الغربية البورجوازية ــ الرأسمالية ، ولا يجاوزها ليدرس المجتمعات المعروفة فى العالم ؛ ولأنه ، من جهة أخرى ، لا يسند دوراً أكثر أساسية للتاريخ الكلى للمجتمع الخاص والتاريخ الكلى لعلاقاته مع غيره من المجتمعات ؛ وأخيراً لأنه لا يتشكل فى إطار المجتمعات المعقدة المعاصرة التى نعيش فيها ، بكل ما حدث فيها من تطورات جذرية على مستوى البنى الأساس (علاقات الإنتاج وأنماطه ووسائله) ، ضمن المجتمع الواحد ، وعبر المجتمعات المختلفة ، وفيما بينها .

١٠ ــ ٥

لعل معطيات المناقشة السابقة تؤكد فى النهاية جدوى أطروحة بليخانوف التى تقول إن :

« العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة (محكومة) بالعلاقات الاجتماعية (السائدة) فى هذا العصر ، وليس ذلك بأكثر جلاء وبروزاً مما هو عليه فى تاريخ الفن والأدب »[٣٦] . والعمل الأدبى ، فى هذا التصور تعبير عن طريقة ما فى رؤية الواقع ، أى أنه جزء عضوى من تلك الطريقة المسيطرة فى رؤية الواقع التى تتمثل فى « العقلية الاجتماعية » . والعقلية الاجتماعية ليست إلا الأيديولوجيا ، وهى نتاج العلاقات الاجتماعية المحسوسة التى تنشأ بين البشر فى زمان ومكان معينين ، وهى علاقات لا يختارها البشر بحرية بل تكون محكومة بطبيعة أسلوب الإنتاج الاقتصادى وبمستوى تطوره .

إن مقطع بليخانوف هذا لا يؤكد مفهوم الطبقة السائدة ــ الأفكار السائدة ــ بل العقلية الاجتماعية التى تتشكل نتاجاً للعلاقات الاجتماعية المحسوسة ، وهذه العلاقات من نمط أكثر تشابكاً وتعقيداً ، وتمثل فاعليات طبقية أوسع بكثير ، وأعمق بكثير من أن تحصر فى القول بأنها ببساطة علاقة سيطرة تمارسها الطبقة الحاكمة بإزاء غيرها مولدة بذلك الأفكار السائدة التى تمثل بشكل صاف مصالحها ورؤياها للعالم ولغتها وأدبها الخاصين .

وفى ضوء كل ما تقدم من نقاش يبدو لى أن التطوير الجذرى الذى قدمه جرامشى باستخدامه لمفهوم « الهيمنة Hegemony » حاسم الأهمية فى فهم الثقافة والعلاقة بين الطبقة الحاكمة والفكر السائد . وإذا فهمنا هيمنة جرامشى بطريقة أكثر حيوية وجدلية وصراعية ، وابتعدنا بها عن مفهوم النظام الراسخ الجامد ، ورأينا أنها قد تكون أيضاً هيمنة الفكر الثورى (الممثل فى حزب سياسى منظم) فإنها قد تكون أفضل حل للإشكالية التى بلورتها فيما سبق .

- ١١

نخلص من المناقشة السابقة كلها إلى نقطة بارزة هى أن الأدب بشكل طبيعى ، أى بمجرد وجوده ، ولأنه أولاً فعل لغوى ، وثانيا ممارسة كتابية لعملية اختيار وموقع ، مشحون بالأيديولوجيا مشرب بها . إنه ينبثق من بؤرة تشكلها وفيضها ؛ إنه يرثهابالمعنى البيولوجى المتمثل فى نظرية المورثات . ولنعد هذه النقطة منذ الآن بديهية،ما الذى تعنيه هذه البديهية على صعيد فهم الأدب ، فى وجوده الكلى المجاوز لمجموع النصوص الأدبية المنتجة ، وفى تشكله واستقراره فى أجناس أدبية متمايزة ، ثم على صعيد فهمهاالنص المفرد ، وعلى صعيد فهم العلاقة بين الأدب ــ النص والمجتمع ، ثم أخيراً ، على صعيد تطوير نظرية نقدية وتكوين منهج نقدى قادر على التعامل مع هذه المسائل بدرجة عالية من الدقة والشمولية والكفاءة ؟ بديهى أن أول ما تنطوى عليه هذه البديهية الجديدة من نتائج هو أنها غير صالحةلتكوين محكات تمييز بين نص أدبى ونص أدبى آخر . فإذا كانت جميع النصوص الأدبية مشحونة بالأيديولوجيا ومحملة بها وحاملة لها فإن أيديولوجيتها هى خصيصة ملازمة لها وجودياً ، ليس بمقدورها الانفكاك عنها أو اتخاذ مواقف إرادية منها . ومن جهة أخرى ، فإن وجود الأيديولوجيا بالمعنى

المحدد هنا ، لا يشكل معطى قيمياً ، بل يظل معطى وصفياً ، كما أنه (كنتيجة مبدئية فقط أعود إلى مناقشتها فى فقرة مقبلة) لا يتجلى فى نص بطريقة يختلف بها ويتمايز عن نص آخر . ولكى أجلو الفكرة التى أحاول تكوينها بصورة أفضل يمكن أن ألجأ إلى المقايسة . إن كون كل نص أدبى مشحوناً بالأيديولوجيا يماثل القول بأن كل نص أدبى يستخدم اللغة . أى أن كل نص أدبى هو نص لغوى (أو بمصطلحات عبد القاهر الجرجانى الأنيقة ، إن كل خاتم ذهبى مصنوع من الذهب) ، وفى هذا القول الأخير لا يمكن لهذه البديهية أن تشكل عنصر تمايز بين نص ونص ، أو بين خاتم وخاتم ، ومن ثم لا يمكن لها أن تشكل معطى قيمياً : لا يمكن لنص أن يكون ذا خصائص معينة تختلف عن خصائص نص آخر لمجرد أن اللغة تدخل فى تكوينه . على صعيد آخر مختلف تماماً ، تنطوى البديهية « الأدب أيديولوجى » على دلالة محددة للمصطلح « أيديولوجيا » ؛ ففى كل الاتجاهات التى ناقشتها سابقاً تمثل الأيديولوجيا « العقلية الاجتماعية » فى وجودها الكلى الشامل ، أو علم دراسة الفكر ، أو عملية التفكير وأنظمته ، أو ببساطة مجرد امتلاك الإنسان لآلية إنتاج الأفكار ، أو تمثل مجموعة المشاعر والأوهام والتصورات التى تشكلها طبقة اجتماعية ما ، حول نفسها والعالم .

وفى هذه الحالات جميعها فإننا نتحدث ضمنياً عن بنى فكرية ــ ثقافية متشكلة ، مكتملة ، قائمة فى الواقع ، أو مسيطرة على وجه التحديد ، ونتكلم عن الأدب بوصفه إنتاجاً ضمن هذا الواقع الأيديولوجى المتشكل ؛ ومن هنا استطعنا القول بأن كل الأدب أيديولوجى ، من جهة ، ووصلنا إلى صيغة ــ اكتشاف هى فى نهاية المطاف بديهية لا جدوى كبيرة منها فى فهم الأدب أو فى تطوير نظرية نقدية .

ومن أجل أن يكون لاكتشافنا أن كل الأدب أيديولوجى أهمية على الصعيدين السابقين ، أو قيمة فى الدراسات الثقافية والاجتماعية بشكل عام ، ينبغى أن يكون للمصطلح « أيديولوجيا » دلالات أكثر تحديداً وأكثر ارتباطاً بأنماط معينة من التفكير وبمحتويات معينة للعمليات الفكرية دون غيرها ، وبآليات ممارسة خاصة تصدر عن « الأيديولوجيا » محددة بهذه الطريقة . ويبدو لى فى الواقع ، أننا حين نتحدث بشكل عام عن الأيديولوجيا أو خطر الأيديولوجيا أو العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، ونحن نسند إلى المفهوم أهمية فعلية ، فإننا نعنى بالأيديولوجيا شيئاً أكثر صلابة وخطورة من الدلالات العامة المشار إليها سابقاً . فالأيديولوجيا فى مثل التعبيرات التى ذكرتها أقرب إلى أن تمثل نظاماً فكرياً يطرح تفسيراً محدداً للإنسان ودوره فى المجتمع ، ويسعى إلى فرض مناهج من التنظيم السياسى والاجتماعى والاقتصادى على الواقع بهدف قولبته تبعاً لجهاز تصورى نظرى منسبق التشكل نابع من واقع آخر : أى أن الأيديولوجيا هى تلك البنية (النظرية) المتشكلة لدى مجموعة بشرية معينة فى المجتمع نتيجة لتراكم مقولات ماضوية الطابع تتعلق بالتنظيم الاجتماعى فى أبعاده السياسية والاقتصادية والثقافية ، التى نشأت فى زمان ومكان آخرين ، والتى تسعى هذه المجموعة إلى فرضها على الواقع الراهن ، أو صياغة الواقع الراهن ، تبعاً لها وفى إطارها . وبهذا التحديد للأيديولوجيا تنقلب الأمور التى ناقشتها سابقاً، وتصبح عبارة « كل الأدب أيديولوجى » أو « النقد أيديولوجى » عبارة أعمق دلالة أو أبعد خطورة وأشد إثارة للاهتمام والجدال إلى حد كبير ، مما كانتا عليه سابقاً .

وبهذا التصور الجديد يصبح ممكناً أن اقترح ترجمة « أيديولوجيا » لا بعبارة مثل « علم الأفكار » كما هى الصيغة الحرفية الدقيقة لها ، بل بمصطلح آخر هو « العقائدية » (وهو المصطلح الذى ما زلت شخصيا استخدمه بانتظام منذ ترجمتى للاستشراق[٣٧] على الأقل) ويمكن أن يطرح مصطلح آخر قريب منه هو « المذهبية » .

١١ ــ ١

ما الذى تعنيه الآن عبارة « كل الأدب أيديولوجى » بالنسبة للأسئلة التى طرحتها فى مطلع الفقرة السابقة ؟

أولاً ،

هل كل الأدب أيديولوجى بالفعل ؟

وهل الهواء الذى نتنفسه ممزوج بالأيديولوجيا بحق ؟

وهل تراثات العالم الثقافية والأدبية متماثلة متطابقة فى سيطرة الأيديولوجيا عليها ؟

وهل المراحل التاريخية جميعاً فى ثقافة ما متجانسة من حيث طغيان الأيديولوجيا عليها ؟

وما الحامل الأيديولوجى فى الأدب ؟

وكيف نكشف المكون الأيديولوجى فى النص ؟

وهل النقد ــ على وجه التحديد ــ عملية أيديولوجية ؟

وأسئلة أخرى كثيرة، لا شك أن بعضها ما يزال فى رحم المجهول ولن يتبلور إلا بعد قدر كبير من الدراسة المتخصصة ، والإجابة عن بعض الأسئلة المطروحة .

١٢ ــ

يمكن أن أصوغ الأسئلة السابقة فى سؤال مركزى واحد مطروح الآن، لا من وجهة نظر تكوين النص وتشكله فى بؤرة الأيديولوجيا ، بل من وجهة نظر التعامل معه أو إيصاله وتلقيه .

حين نعى أن الأدب كله مشحون بالايديولوجيا، فكيف نقرأ النصوص ؟ والأدب فى النهاية مجموعة من النصوص . وكيف نحدد المكوّن الأيديولوجى فيها ؟ بكلمات أخرى : ما « الحامل » الأيديولوجى فى الأدب ؟ وكيف نكتشفه ؟ وما قيمة اكتشافه فى دراستنا للنص الأدبى ؟ وليس ثمة إجابة وافية عن هذه الأسئلة الآن . بيد أنى أود أن أقترح هنا تمييزاً بين عدد من المستويات التى يتجلى عليها الحامل الأيديولوجى ، آملاً أن يؤدى مثل هذا التمييز إلى إرساء مرتكزات أساسية تسمح لى بتطوير منهج أكثر دقة وشمولية وتكاملاً لدراسة المشكلة فى المستقبل . قلت قبل قليل إن الأدب هو فى النهاية مجموعة من النصوص ، بيد أن هذا الكلام ليس دقيقاً تماماً ، وبشكل خاص فى معرض مناقشة علاقة معقدة كعلاقة الأدب بالأيديولوجيا لا يقتصر تجليها على ظواهر نصية ، أو لا يكون تجليها دائماً نصياً . ولكى أصل بالعبارة إلى درجة أكثر دقة وصلاحية لمناقشة المشكلة أود أن أتأمل مفهوم « المجموعة »[٣٨] من النصوص قليلاً .

الأدب بهذه الصيغة المجردة ، ليس شيئاً متحققاً فيزيائيا فى نص ، بمعنى أنه ليس ثمة نص فى أى مكان فى العالم ، يمكن أن نشير إليه

بعبارة « هذا هو الأدب » . ومع أن النص هو السبيل الوحيد لإنتاج الأدب ، فإن الأدب كينونة أكثر سعة ورحابة وأبعد تفاوتاً ولاتجانساً من النص الواحد ، بل ــ وهذا هو الأمر الدال ــ من أى مجموعة من النصوص فى العالم . لدينا هنا ظاهرة مهمة هى أن الأدب لانهائى ، أما النصوص فإنها نهائية ، وفى هذا التصور يمكن أن نقول إن وضع نص إلى جانب آخر بالطريقة أ ب ت ث ج ح خ ل ق ن ، ينتج الأدب بوصف هذا الخط لانهائيا ، لكن أى خط كهذا لا يستغرق الأدب كله . وهذه الحقيقة جوهرية الأهمية . وهى تسمح لنا بتأمل الأدب من حيث هو تجسُّد للنصوص على مستويين : شاقولى وأفقى .

فالأدب ليس نتاج تراكم نصى من نمط تراكم الحجارة بعضها فوق بعض لإنتاج بناء ، بل هو شيء أكبر من مجموعة النصوص المتشكلة تعاقبياً ، (أو توالدياً ــ تاريخياً) منذ جلجامش ، مثلاً ، إلى النص الذى أكتبه الآن ، كما أنه أكبر من مجموعة النصوص المتشكلة تزامنيا (أى فى اللحظة نفسها ، فى مرحلة ثقافية معينة : النصوص التى كتبها العرب مثلاً يوم ١/٦/١٩٨٥ ، أو عام ١٩٨٥ ، أو فى العقد الثامن ، وهكذا) .

ويسمح هذا التصور بالقول بأن الأيديولوجيا ــ الكبسولة التى تختزن الأدب ــ لا تتجلى نصياً فحسب ، بل تتجلى على مستويات متعددة تعدد مستويات تجلى الأدب ذاته . ولذلك يمكن تخصيص هذه المستويات بأنها :

١ ــ مستوى ما قبل النص .
٢ ــ مستوى النص .
٣ ــ مستوى الفجوات القائمة بين النصوص .
٤ ــ مستوى ما بعد النص .

كما تتجلى الأيديولوجيا على بعدين شاقولى وأفقى .

على البعد الشاقولى تتخذ الأيديولوجيا طبيعة محددة هى التطور واللاتطور ضمن مجال الأدب ، كما يتمثلان فى العلاقات النسبية بين الأجناس الأدبية المختلفة من توازى أجناس متعددة ، إلى طغيان جنس واحد عليها ، ثم من ظهور جنس أدبى جديد ضمن بنية الكتابة السائدة ، إلى اختفاء جنس أدبى قديم كان طاغياً سابقاً . كما يتخذ تجلى الأيديولوجيا مظهراً آخر هو التطور ضمن الجنس الأدبى الواحد بهذا المعنى تتجلى الأيديولوجيا ، مثلاً ، فى نشوء فن الشعر فى مرحلة تاريخية ، من جهة ، كما تتجلى فى التطورات التى تطرأ عليه بما هو جنس أدبى ، ولكنها تتجلى أيضاً فى النمو النسبى لفن الشعر بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى ، وفى ظهور أجناس كالرواية تحتل مكانة الشعر التقليدية ضمن بنية الكتابة السائدة[٣٩] . إن ظهور الملحمة فى الأدب اليونانى ، مثلاً حامل أيديولوجى ، لكن انتشار الملحمة ونموها فى مقابل عدم نمو القصة القصيرة ، هو أيضاً حامل أيديولوجى (ولقد ناقش ماركس نفسه دلالات طغيان الملحمة عند اليونان ، وأشار إلى عدم إمكان ظهورها فى المجتمع البرجوازى الرأسمالى المعاصر له)[٤٠] .

وبالطريقة نفسها ، فإن ظهور الملحمة وتلاشيها من بنية الكتابة السائدة هو حامل أيديولوجى ، وظهور الرواية فى المجتمع اليونانى (تبعاً لتفسير باختين لنشأة الرواية) هو أيضا حامل أيديولوجى . ولكن صعود الرواية الحديثة فى مرحلة صعود البورجوازية وتأثيرها على الأجناس الأخرى (تبعاً للوكاش وألان واط) هو أيضاً حامل أيديولوجى . ثم إن ظهور الرواية الجديدة ، ضمن بنية الرواية العالمية ، حامل أيديولوجى ، كما أن بدء تبلور الرواية الجديدة إلى بنية الكتابة الروائية العربية المعاصرة ، هو حامل أيديولوجى .

وعلى مستوى ما قبل النص ، يشكل الأدب قطاعاً تتبلور فيه خصائص « الأدبية » التى تسبق تكوين النص ؛ ويأتى النص ليحقق عدداً من هذه الخصائص فيكون « أدبياً » ، أو لا يحققها ، بل يحقق غيرها فلا يكون أدبياً بل ، مثلاً ، جغرافياً . وهكذا فإن اختيار الكاتب لكتابة نص أدبى هو حامل أيديولوجى (بالمقارنة مع عدم اختياره لكتابة نص علمى ــ فى ثقافة تسودها الكتابة العلمية ، مثلاً) .

وعلى المستوى النصى ، يبدو الشكل هو الحامل الأيديولوجى الأول . والشكل يحمل الأيديولوجيا بطريقتين : إن شكل النص المفرد (الغيرة لألان روب جرييه أو السفينة لجبرا إبراهيم جبرا) هو حامل أيديولوجى . أما على مستوى تزامنى ، فإن مضاعفة شكل النص فى نصوص أخرى ، أى تكرار ظهوره ، ونشوء نمط أدبى سائد ، من حيث البنية ، هو أيضاً حامل أيديولوجى (وهو المسئول عن تكوين مدارس أدبية أو اتجاهات متميزة ضمن الأدب فى مرحلة زمنية معينة) . ومن هنا كانت دلالة عبارة لوكاش : «إن العنصر الاجتماعى حقاً فى الأدب هو الشكل»[٤١] .

ويبدو لى بديهياً الآن أن نقول إن هذه التجليات للحامل الأيديولوجى مرتبطة جميعها وجودياً بالشروط السائدة ضمن البنية الاجتماعية ، وبالعلاقات التى تنشأ بين البنية الاقتصادية وغيرها من البنى : السياسية ، والثقافية ، والدينية ، والفكرية ، والتصورية ، واللغوية . . الخ .

أما على مستوى ما بعد النص ، فإن الحامل الأيديولوجى يتمثل فى علاقة النص المتشكل الآن ببنية الكتابة السائدة ، وتأثيره الفعلى فى تغيير هذه البنية ، وخلق شروط جديدة « للأدبية » ولعملية الإنتاج الأدبى التى يمكن أن تتلوه ، أو لابد أن تتلوه . ولعلنا هنا ندرك قيمة ملاحظة إليوت بأن العمل الجديد حقاً يغير من بنية النظام الآنى المتشكل (التراث) ، وأن الحاضر يعدل الماضى ، كما أنه يتعدل به . وعلى هذا المستوى ، فإن أى اختيار تال للنص سيمثل بعداً أيديولوجياً ، ويكون حاملاً أيديولوجياً بلوره النص ، وأصبح الآن متحققاً أو ــ على الأقل ــ قابلاً للتحقق فى سواه .

مما قلته سابقاً تبرز حقيقة بسيطة لكنها على قدر كبير من الأهمية هى أن الحامل الأيديولوجى أكثر بروزاً فى مفاصل التغير التاريخية . ولعل هذا هو ما يميز مختلف المحاولات التى اتجهت إلى الربط بين البنى الاجتماعية والأدب ، منذ ماركس حتى جولدمان ؛ فلقد ركز هؤلاء الباحثون جميعهم على دراسة أعمال أدبية أنتجت فى مفاصل التغير التاريخية (الاجتماعية ، الاقتصادية ، الثقافية . . الخ) .

لكن هذا يثير سؤالاً واحداً مهماً ، هل يقتصر بروز الحامل الأيديولوجى على مفاصل التغير ؟ وما الحال ــ على وجه التحديد ــ فى مراحل الاستقرار الأدبية ؟ وإذا كانت لدينا القدرة المنهجية على دراسة الأدب فى مفاصل التغير فحسب ، فما الذى نفعله ، منهجياً ، ونحن

نواجه النصوص الأدبية فى مراحل الإنتاج الأدبى المستقرة ، أو المستقرة نسبياً ؟

النقد والأيديولوجيا

النقد ومفهوم الشرح ـ التعليل

١٣ ـ

قد لا يكون ثمة شك فى أن أكثر المحاولات كمالاً لفهم العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا (والمجتمع) ، هى تلك التى تمت فى إطار الفكر الماركسى ، تطويراً لمقولات جزئية غير مفصلة فى كتابات ماركس وإنجلز . ولعل أهم تعبيرات ماركس عن هذه العلاقة تتمثل فى المقطعين التاليين اللذين وصف فيهما : أ ـ العلاقة بين القاعدة المادية للوجود الإنسانى والوعى ؛ ب ـ العلاقة بين البنية الاقتصادية (البنية الأساس ـ أو بنية القاعدة) والتكوين الأيديولوجى بشكل عام (البنية العليا)(*) .

« يدخل البشر ، خلال الإنتاج الاجتماعى لحياتهم ، فى علاقات محددة لا غنى لهم عنها ومستقلة عن إرادتهم ، [وهى] علاقات إنتاج تتراسل (تتطابق) مع مرحلة محددة من تطور قواهم الإنتاجية المادية . والحاصل الكلى لعلاقات الإنتاج هذه يكوّن البنية الاقتصادية للمجتمع ؛ الأساس الحقيقى ، الذى تقوم فوقه (عليه) بنية قانونية وسياسية ، والذى تتراسل (تتطابق) معه أشكال محددة من الوعى الاجتماعى . إن نمط إنتاج الحياة المادية يخلق شروط عملية الحياة الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية (العقلية) بشكل عام . وليس وعى البشر هو ما يحتم/ يقرر كينونتهم ، بل ، على العكس ، إن كينونتهم الاجتماعية هى ما تحتم/ تقرر وعيهم »(٤٢) .

« . . نبدأ من بشر ناشطين حقيقيين ، وعلى أساس من عملية حياتهم الحقيقية سوف نظهر تطور المنعكسات والأصداء الأيديولوجية لعملية الحياة هذه . . . إن الأخلاق ، والدين ، والميتافيزياء ، وكل ما بقى من الأيديولوجيا ، بالإضافة إلى أشكال الوعى التى تتراسل (تتطابق) معها ، لا تحتفظ ، هكذا ، بأى درجة من الاستقلالية . فهى لا تمتلك تاريخاً ، أو تطوراً ، لكن البشر ، وهم يطورون إنتاجهم المادى ، وتفاعلهم المادى ، يغيرون أيضاً ، جنباً إلى جنب مع عالمهم الفعلى هذا ، تفكيرهم ونتاج تفكيرهم . وليس الوعى هو ما يحتم/ يقرر الحياة ، بل الحياة هى التى تحتم/ تقرر الوعى »(٤٣) .

واستناداً إلى هذين المقطعين (وصيغ مختلفة لهما) ، بالدرجة الأولى ، وإلى المفاهيم المطروحة فيها ، اتجه النقد الماركسى إلى تأسيس بحث تعليلى ينقب بدأب عن الأصول المادية للأيديولوجيا والإنتاج الأدبى فى البنية الاقتصادية وشروط الإنتاج والعلاقات الاجتماعية السائدة فى المرحلة الزمنية التى تم فيها هذا الإنتاج . أى أن النقد الماركسى قد ربط (بطريقة مباشرة تقريباً) بين الإنتاج الأدبى ولحظته التاريخية المحددة ، رافضاً أية مقولات تتعلق بالكونية أو الشمولية أو تجاوز اللحظة الحاضرة ، أو قدرة النص الأدبى على البقاء نتيجة لخصائص تجاوز الخاص إلى العام فى تكوينه وفى تكوين الإنسان . وقد نسب هذا النقد مثل هذه المفاهيم إلى الفكر المثالى ، وسعى إلى تفنيدها ودحضها دحضاً قاطعاً . وبهذه الصورة يبدو النقد الماركسى دائماً ـ ١ ـ نقداً تعليليا يبحث فى إطار العلة والمعلول ، أى فى علاقات سببية ، و ـ ٢ ـ نقداً مضمونياً (للسبب ليس واضحاً على الإطلاق ، ولا يمثل أكثر من قصور معرفى خطير) . و ـ ٣ ـ محكوماً بتصور مسبق ؛ بجهاز نظرى لا علاقة له بالعمل الأدبى موضع التحليل نفسه ؛ أى أنه كان نقداً أيديولوجياً خالصاً (بالمعنى الذى حددته فى فقرة ١٠ للأيديولوجيا) . و ـ ٤ ـ نقداً فصمياً بمعنيين : أ ـ أنه يفصم العمل الأدبى إلى ثنائية من نمط أو آخر ، ب ـ يفصم الواقع الذى يقوم بتحليله إلى قسمين : الأول هو العمل الأدبى ، والثانى هو العالم (الاجتماعى ـ الاقتصادى) الذى أنتج هذا العمل فيه (وغالباً ما أسندت درجة أعلى من الأهمية للثانى على حساب الأول) .

وبسبب هذه المنطلقات والخصائص فى تكوينه ، كان الفعل الطاغى فى هذا النقد باستمرار هو الفعل « يعلل ، يوضح ، يشرح » ، وكانت مقولته الأساسية هى أنه علينا أن « نعلل ، نشرح ، نوضح » الأدب فى إطار الشروط الاجتماعية التى أنتج ضمنها ، ونكشف عن هذه الشروط فيه . وبهذه الصورة كان هذا النقد دائماً « تكوينياً » (حتى قبل أن يستخدم جولدمان مصطلح البنية « التكوينية » لوصفه فى الصيغة التى أعطاها هو له) بمعنى محدد هو أنه مشغول دائماً باكتشاف الجذور الاجتماعية للعمل الأدبى . ولا يبدو ثمة غرابة فى أن يكون النقد الماركسى قد نما وتطور بهذه الصورة ؛ ذلك أنه هو أيضا قد نشأ واكتسب أبعاده « التكوينية » فى مرحلة تاريخية كان فيها المنهج التعليلى ـ الشرحى ـ الإيضاحى منهجاً طاغياً فى العلوم الإنسانية . وسأحاول أن أظهر فيما بعد أن منعطفات التحول فيه تتشكل فى مرحلة تاريخية تبدأ فيها مناهج أخرى فى الطغيان ، وبشكل خاص خلال العقدين الأخيرين مع نمو البنيوية والسيميائية وامتدادهما إلى المجالات المعرفية المختلفة .

١٣ ـ ١

يسيطر مفهوم التعليل ـ الشرح على عمل بليخانوف كله ، مثلاً ، بالمعنى المحدد الذى وصفته الآن : كشف الجذور والأصول الاجتماعية (بصيغة عامة) التى ينبع منها العمل الأدبى .

وبرغم أن بعض النقاد الماركسيين قد حاولوا الوصول بهذا المفهوم إلى درجة أكثر لطافة وسفسطة ، فإن العمل الذى يقومون به ما يزال ، بصفة جوهرية ، شرح العمل الأدبى بالمعنى المحدد هنا . فيرفض بير ماشيرى ، مثلا ، مصطلح التفسير ـ التأويل ، مفضلاً عليه مصطلح « الشرح ، التوضيح » لأن التأويل ، فى نظره ، يعنى تنقيح النص أو تصحيحه تبعاً لمعيار مثالى لما ينبغى أن يكونه العمل ؛ أى أن التأويل يعنى رفض العمل بما هو عليه . ويرى ماشيرى أن النقد التأويلى لا يعدو أن يكون « مضاعفة » للنص (أو تكثيراً له) ، يقوم بتعديله أو زيادة درجة « انحباكه » من أجل الاستهلاك السائغ . وهكذا ، فعلى حين « يقول هذا النقد قدراً أكبر (من الكلام) عن النص ، فإنه فى الواقع يقول عنه قدراً أقل »(٤٤) .

ويلتقى تيرى إيجلتن تماماً مع ماشيرى هنا ، باصماً على موقفه

* استخدمت القوسين ( ) لوضع كلمة بدبلة ، والقوسين الحادين [ ] مع إضافة توضيحية حين تكون الكلمة الأصلية تحتمل كلا الاحتمالين ويكون لهذا الاحتمال أهمية فكرية فى فهم النظرة التى يبلورها النص .

ومؤكداً له دون تردد ؛ وهو يحدد غاية النقد الماركسى ، بصفة قاطعة ، بأنها : «شرح ــ توضيح ــ تعليل العمل الأدبى (إلى درجة أتم ؛ وذلك يعنى «انتباهاً حساساً لأشكاله وأساليبه ومعانيه » ، لكنه يعنى أيضاً « إدراك هذه الأشكال والأساليب والمعانى بوصفها إنتاجاً لتاريخ معين »(٤٥) .

ويشير إيجلتن فى الوقت نفسه إلى أن كثيراً من النقد غير الماركسى يرفض مصطلح « الشرح » بدعوى أنه ينتهك « سرّية » الأدب . بيد أن ما يقوله هو تبسيط ساذج للمشكلة بأبعادها كلها ؛ فالذين يرفضون تقييد غاية النقد بشرح النص (اجتماعياً وتاريخياً) لا يفعلون ذلك إصراراً على سرية الأدب ، بل لأسباب أكثر جذرية ، من بينها أن مثل هذه الغاية قد حالت تاريخياً دون تطور التحليل البنيوى الدقيق للنص الأدبى ذاته ؛ وصرفت محرق التركيز من دراسة « النص فى علاقاته الداخلية » كما أسميها ، إلى دراسة « النص فى علاقاته الخارجية » ، ولقد عبرت سوزان سونتاج عن مثل هذا الموقف ، بطريقة دقيقة تجاوز تبسيطات إيجلتن بدرجات معرفية ، فى مقالتها "Against Interpretation" (٤٦) .

فهى تربط طغيان التفسير (ما يعنيه إيجلتن بالشرح ــ والتعليل) ببعدين خطيرين من أبعاد النظرة الشائعة للأدب : أولهما متجذر فى نظرية المحاكاة اليونانية (أن الأدب محاكاة للعالم) ؛ وثانيهما مرتبط بالفصل بين الشكل والمضمون ، وحسبان المضمون هو العمل الأدبى . وفى رأى سونتاج أن التفسير يقوم دائماً على افتراض أن النص يملك معنى داخلياً غير مدرك ، وأنه لكى يدرك ينبغى أن يؤ ول ، وهى ترى فى التأويل انتهاكاً لا لسرية الأدب ، كما يذهب إيجلتن ، بل لتكوينه البنيوى ؛ لشكله ؛ لخصائصه التركيبية ، لوجوده الفعلى .

ولقد كانت سونتاج من بين أول من أشاروا إلى أن التأويل فعل تحريف للنص وتصحيح وتغييرله ؛ إنه فعل يفترض أن هناك خللاً وتفاوتاً بين ما يريد النص أن يقوله والنص ذاته ، ولذلك يحاول المؤوِّل أن يلغى هذا التناقض ، ويكشف عن تناسق النص وانسجامه متمسكاً بأن للنص معنى « أصلياً » ، وأنه هو وحده قادر على كشفه . وبذلك فإن سونتاج هى صاحبة المفهوم الذى يأخذه ماشيرى ، وينسبه إيجلتن إليه . ومن الجلى أن ما تعنيه سونتاج بـ "interpretation" يشمل ما يعنيه ماشيرى وإيجلتن بـ explanation و interpretation ، فهى ترفض النقد الماركسى لأنها تراه أحد أنماط النقد التأويلى ، مثله مثل النمط النابع من فرويد ومدرسة التحليل النفسى . وتقول سونتاج إن انتشار تأويلات الفن (والأدب) اليوم قد سمم حساسياتنا . . وإن التأويل هو انتقام الفكر (العقل) من الفن . . بل من العالم . . فأن تؤوِّل هو أن تفقر العالم ؛ أن تستنفده من أجل إقامة عالم خالٍ من «المعانى » . . ؛ أن تحول العالم إلى هذا العالم »(٤٧)

أما رولان بارت ، فإنه يرفض التأويل من منطلقات أكثر جذرية ؛ فالتأويل فى عرفه تجسيد لعمل منهجى يخطىء غاية العمل النقدى جذرياً ويحل محلها غاية أخرى . ولقد كان رفض بارت له من المنطلقات الجوهرية للتطوير المنهجى الذى تمثل فى تكوين «بنيويته » فى النقد ؛ فقد خصص بارت لهذا الموضوع اثنتين من مقالاته المبكرة (راجع : مقالتى «النقد من حيث هو لغة» و « الفاعلية البنيوية »

وكلتاهما كتبت فى عام ١٩٦٣ قبل أن يكون هناك إنتاج دال فى النقد البنيوى)(٤٨) .

وثمة أدلة كثيرة على صدق نظرة سونتا ج وبارت إلى الموضوع ، وبشكل خاص فى نقطة محددة هى أن التأويل يقوم دائماً على افتراض وجود معنى مخبوء ، سرى ، وأصلى ، وجاهز ؛ تكون وظيفة المؤوِّل أن يكتشفه .

ومن هذه الأدلة ما دار من جدل حول التأويل فى الفكر الدينى والفكر النقدى فى الثقافة العربية ؛ فلقد أكد عبد القاهر الجرجانى ، مثلاً ، أن التأويل عمل أساسى من أعمال النقد ؛ لأنه بالتأويل فحسب يعود بالأشياء إلى أصولها ؛ أى يصل إلى المعنى المخبوء فى العمل الأدبى . ولقد قام مفهوم الشرح العربى بأكمله حول هذا المحور : وهو أنه يكشف معنى صحيحا قائماً فى النص . وظل النقد بذلك عملية تعليق على النص ، تابعاً له ، ومحاصراً بالأطر التى يتصور الناقد أنها أطر النص ومعناه الخبىء الأصلى الجوهرى . ولم يخرج عن هذا النمط من التصور إلا مفكرو التصوف ، الذين مارسوا التأويل(٤٩) بدلالة مختلفة تمام الاختلاف .

١٣ ــ ٢

إذا كان « الشرح ــ التعليل » هو الغاية التى يصبو النقد الماركسى إلى تحقيقها فى دراسة الأدب فإن المصطلحات التى يستخدمها هذا النقد قد توحى بدرجة أكبر من السفسطة والتعقيد دون أن تكون المفاهيم التى تحددها هذه المصطلحات مختلفة جوهرياً عن مفهوم الشرح ــ التعليل .

ويتمثل هذا التطوير المصطلحى الصرف فى عمل لوسيان جولدمان الذى يتناول المصطلحين الشرح ــ التعليل والتأويل ، ويخرجهما من خضم الجدال الدائر حولهما ليجعلهما خطوتين فى مسار واحد مكتمل (أو وجهين لعملية واحدة) ؛ فقد رفض جولدمان النظر إلى التعليل والتأويل بوصفهما عمليتين مختلفتين فكرياً ، وأصر على عدهما عملية واحدة تربط بإحداثيات مختلفة(٥٠) . فعلى حين يقوم التأويل على وصف البنية القائمة للنص المدروس ، يقوم الشرح ــ والتعليل على موضعة (إدخال) البنية المؤوَّلة ضمن بنية شاملة أوسع ، ويكشف لنا الشرح ــ التعليل الأصول التكوينية للعمل المدروس ووظيفته . غير أن جولدمان يضيف إلى هاتين العمليتين (أو العملية المزدوجة) بعداً جديداً حين يقول إن البنية الشاملة نفسها يمكن أن تصبح الآن موضوعاً للدراسة التأويلية . وهكذا فإن ما كان شرحاً يصبح تأويلاً . وينبغى أن يُربط البحث الشرحى ــ التحليلى إلى بنية جديدة أوسع مما سبقت دراسته من بنى ، وهكذا ، إلى أن يتسع البحث لاستيعاب قدر أكبر ثم أكبر من الواقع الاجتماعى المدروس(٥١) .

والأداة النظرية الأساسية لعمل جولدمان بأكمله هى مفهوم « رؤ يا العالم » كما يحدده . والعمل الأدبى من هذا المنطلق هو « نقل تخيّلى على مستوى بالغ التقدم من الانسجام (التناسق) coherence لرؤ يا العالم : أى لمجاميع (ensembles) من المقولات الذهنية التى مالت إلى اتجاه التكون فى بنى متناسقة ، وكانت تخص فئات اجتماعية معينة ذات امتيازات ، اتجه فكرها ، ومشاعرها ، وسلوكها نحو تنظيم كل العلاقات بين البشر والعلاقات بين الإنسان والطبيعة »(٥٢) .

وباستخدام هذا المفهوم ، محدداً بطريقة متميزة جديدة ، يكشف جولدمان الكيفية التى يكون بها العمل الأدبى فردياً جماعياً فى اللحظة نفسها ، وهو يبدو بذلك كأنه يحل واحدة من أعمق الإشكاليات التى تخللت المناهج الاجتماعية فى دراسة الأدب :

« سواء أكان المبدع يقوم بإحكام نظام فلسفى أو كون متخيل من الكائنات الفردية والمواقف المعينة ، فإنه ينقلها على مستوى الفكر التصورى أو الخلق التخيلى ، دافعاً إياها إلى درجة بالغة التقدم من التناسق (الانسجام) . وهكذا يحتفظ العمل بشخصية جماعية فردية فى آن واحد .

« إن الفئة وحدها قادرة على إحكام مجموع مقولاتىّ متوجه نحو التناسق أى رؤ يا للعالم ، لكن الفئة نادراً ما تصل بها ـ عمليًا لاتصل بها أبداً ـ إلى ذلك المستوى من التناسق الذى تمثله الأعمال الكاملة (للفنان) ؛ فالفرد وحده يستطيع إنجاز ذلك ، والتعبير عنه فى مضمون محدد »[٥٣] .

١٣ ـ ٣

يمكن هنا أن نحدد المجالات الرئيسية التى لعب فيها النقد التعليلى بكل أشكاله دوره المتميز .

١ ــ دراسة مفاصل التغير التى تنتج تطورات ملموسة ضمن الجنس الأدبى الواحد .

٢ ــ دراسة مفاصل التغير التى تؤدى إلى ظهور جنس أدبى جديد .

٣ ــ دراسة العلاقة بين النص الأدبى والعالم الاجتماعى ، عن طريق موضعة هذا العمل (الذى يعد بنية) ، ضمن بنية أوسع ثم بنية أوسع وهكذا ، إلى أن تتشكل حلقة متنامية (دائريًا) من البنى الأدبية والاجتماعية .

٤ ــ دراسة الشروط الاجتماعية التى تؤدى إلى طغيان جنس أدبى دون آخر .

٥ ــ دراسة تشكل المذاهب الأدبية وشيوعها وطغيانها .

ومن الواضح تماماً أن هذه الأنماط جميعاً ، باستثناء مرحلة من مراحل العمل التحليلى فى رقم (٣) ، تنتمى إلى نمط من الدراسة النقدية يمكن أن يوصف بأنه يمثل دراسة « النص فى علاقاته الخارجية » . أما الأستثناء المشار إليه فإن امتيازه الفعلى هو أنه يبدأ أصلاً بمحاولة لدراسة « النص فى علاقاته الداخلية » ، (ويلتقى بذلك مع مناهج أخرى كثيرة تعد هذا النمط من النشاط النقدى النمط الوحيد ، أو المركزى الذى يستحق اسم النقد)ويحاول تأسيس نقطة توحيد ، أو تقاطع ، بين هذين النمطين من الدراسة ، وبين الماركسية والبنيوية ، على الأقل فى الفهم الشائع لهما كما تمثلتا فى الكتابات الأوروبية بشكل خاص . وإنه لأمر له دلالته الواضحة أن يحدث هذا المفصل التغييرى الجوهرى فى النقد التعليلى فى المرحلة التاريخية التى تطغى فيها البنيوية فى الدراسات الإنسانية ودراسة الأدب .

١٤ ـ

يسمح النموذج الذى قدمه ماركس ، فى بساطة زائدة ، بنشوء تفسير له يفترض أن العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا هى علاقة انعكاس آلية ، أو علاقة توليد سببية . وهكذا تبلورت هذه العلاقة بالفعل فى أعمال مفكرين ماركسيين كثيرين ، ومن بين أبرزهم بوخارين ، الذى قارن العلاقة بين البنيتين بما يحدث فى العلوم الفيزيائية[٥٤] . وبرغم الجهد الضخم الذى قام به جرامشى لتدمير هذا التصور الآلى الذى ينفى جوهر الجدليّة (الديالكتيك) فى رأيه نفياً تاما ، فإن الاستخدام الشائع للنموذج الماركسى ـ من الجهة التطبيقية على وجه الخصوص ـ ما يزال آليا ، وبشكل خاص فى الدراسات العربية للموضوع .

ويبدو لى أن الخطأ ليس خطأ المفسرين وحدهم ، بل إنه يرجع إلى احتمال وجود عامل آخر كامن فى النموذج نفسه .

ولعل أخطر ما فى النموذج أنه قار سكونى (static) فى النقطة الزمنية التى يوضع عليها نفسه ، أى أنه ذو زمن واحد متجانس كلى .

فهو يقع على نقطة استقر فيها كل شىء على هيئة محددة : البنية الأساس شكلتها شروط محددة وعلاقات محددة للإنتاج ، وقامت هى كذلك بتوليد بنية عليا : فكر ، وفلسفة ، وقوانين ، وأدب ، ونظام سياسى . ومن جهة أخرى فإن للبنية الأساس ، فى هذه اللحظة ، طبيعة المتجانس بصفة كلية : فهى وحيدة التركيب ، تمثل علاقات إنتاج من نمط متجانس واحد ومتعادل الأجزاء تماماً ، بحيث إننا لا نستطيع أن نتحدث عن أجزاء ، بل عن الكل . وهذا الكل مصهور كالسبيكة ، نقى التجانس تماماً ؛ ولذلك فإنه يولد أيديولوجيا متجانسةً ، كلية ، لا أجزاء فيها . وحين ينطلق ماركس بعد ذلك إلى الحديث عن عملية التغيير التاريخية ، فإنه يوحى بأن هذا التغيير الذى يطرأ على البنية الأساس هو تغيير كلى من جهة ، ومتجانس من جهة أخرى . ولذلك فإن من الطبيعى أن يكون ما يولده على صعيد البنية العليا أيضا متجانسا كليا . (مع أنه يقرُّ بوجود تفاوت زمنى بين التغير على مستوى البنية الأساس والتغير على مستوى البنية العليا)[٥٥] .

ويبدو لى أن النموذج التصورى المسئول عن هذا النموذج الذى طوره ماركس ، هو صورة المعمل : رب العمل والعمال وعلاقات الإنتاج والسلع المنتجة . ولأن النموذج يملك هذه الخصائص فإنه لذلك يسمح بتفسير آلى ، لا لأن المفسر يفرض عليه تصوراً آلياً . ولهذا تصبح معركة جرامشى أكثر صعوبة إلى حد بعيد ، ولا تؤدى إلى نسف للتفسير الآلى للنموذج .

وما أود أن أطوّره هنا هو نموذج للعلاقة بين البنية الاقتصادية (ولنسمها بنية القاعدة) والبنية اللا اقتصادية (ولنسمها البنية العليا) ، ينطلق من الإقرار الملتزم بدور البنية الاقتصادية الجذرى فى تشكيل البنية اللا اقتصادية ، لكنه : أولاً ؛ يتصور هذا الدور فيضاً من الحركة الدائمة فى اتجاهين لا اتجاه واحد ، أى من البنية الأولى إلى الثانية ومن الثانية إلى الأولى . وثانياً ؛ يتصور البنية الأساس لامتجانسة ، محتوية على شروط إنتاج وعلاقات إنتاج متفاوتة النمو ، بل متناقضة أحياناً ، لأنها ليست علاقات فى معمل ، بل فى مجتمع كلى متفاوت ، ومتناقض ، ولا متجانس ، تملأه قوى مختلفة ، متنوعة متضاربة ، ومصالح من هذا النمط كذلك . ثالثا ؛ يتصور حركة التشكيل التى تنطلق من بنية القاعدة متفاوتة زمنياً ؛ أى أن حركةً ما حركة تبدأ فى اللحظة (A) على حين تبدأ حركة أخرى فى اللحظة (H) ، وتبدأ حركة ثالثة فى اللحظة (L) وهكذا . وما لدينا هو تركيب

لا نهائى من الحركات الدائبة . ورابعاً ؛ يتصور الحركات متقاطعة دائماً فى كلا الاتجاهين ، وبهذا التقاطع فإن الحركة العائدة من البنية العليا تتقاطع مع تشكيل الحركة الصاعدة من البنية الأساس وتؤثر فيه ، وهكذا ، فى نموذج حركى دائب غير قارّ . خامساً ؛ يتصور النموذج مُمَوْضعاً لا فى لحظة زمنية واحدة ، بل على مستويات زمنية مختلفة .

وهو ، بكل ذلك ، تصور جدلى حقيقى ، بالمعنى الماركسى للجدلية فى روحه . وإذا كان لى أن أحاول شرح النموذجين تخطيطياً ، فإن من الممكن أن يمثلا كما فى الشكلين الواردين فى نهاية المقال ص(٨٦).

وما يعنيه هذا التصور هو أن البنية العليا نفسها ليست متجانسة ، أو كلية ، بل هى متفاوتة متناقضة داخلياً ، متعددة الأجزاء والمكوِّنات . وتبعاً لهذا التصور ، تكون حركة التوليد متبادلة بين مكونات البنيتين : إذ تفعل الأيديولوجيا ، فى مكوِّنات منها ، ببنية القاعدة ، وتعدِّل ، بذلك ، مكوِّنات فى بنية القاعدة أو تجبرها على التغير ؛ وتقوم مكوِّنات فى بنية القاعدة بتوليد مكوِّنات فى البنية العليا . وتتبادل كل من هذه المكوِّنات مع المكوِّنات الأخرى ضمن البنية الواحدة ، ومع المكوِّنات فى البنية الأخرى ، التفاعل الدائم ؛ وتكون السمة الأساسية لكلتا البنيتين ، بهذه الطريقة ، الحركية الدائمة ، والتشكيل الدائم ، والتعديل والتحوير والتغيّر الدائم .

وتبعاً لهذا التصور ، نستطيع أن نتصور أن البنية العليا قد تلعب دوراً مقاوماً لما يتم من تغييرات ضمن البنية الأساس ، كما قد تلعب دوراً معدِّلاً ، وأن ذلك كله قديتم فى حقب زمنية مختلفة .

وفى إطار نموذج كهذا يمكن أن ندرك دلالة مقاطع متعددة عند ماركس وإنجلز لا تبدو لى قابلة للاتساق مع النموذج التقليدى .

أولها ؛ مقطع إنجلز الذى يرفض فيه بإصرار واضح الإقرار بأن المكون الاقتصادى هو الوحيد المحدد للصراعات التاريخية ، ويلح على أن مكوِّنات البنية العليا تفوق العنصر الاقتصادى فى التأثير أحياناً ؛ وثانيها هو التصور الجنينى عند ماركس لتفاوت التغير ومستوياته ولبزوغ الجديد من رحم القديم :

« ليس ثمة نظام اجتماعى واحد يندثر قبل أن تتطور جميع قوى الإنتاج التى لها متسع فيه ؛ ولا تظهر علاقات إنتاج جديدة أعلى أبداً قبل أن تنضج الشروط المادية (اللازمة) لوجودها فى رحم المجتمع القديم »(٥٦) .

ولقد كان إدراك هذه الطبيعة المتفاوتة للتطور وراء إحساس جرامشى بتعقد المواقف التاريخية كلها ، ورفضه للإقرار بفورية التغيرات على مستوى البنية العليا (تماماً كما كان ماركس نفسه وإنجلز قد رفضا الإقرار بها)،وتنميته لمفهوم « الحركة العضوية » والحركة المفرقية المؤقتة ، فى التاريخ ، ثم لمفهوم « الكتلة التاريخية » ـ الإنسان من حيث هو ذات فردية خالصة ذاتية ، وكتلة مادية موضوعية :

« ينبغى أن يتصور الإنسان بوصفه كتلة تاريخية [مركبة] من عناصر فردية وذاتية ، وكمّ (كتلة) عناصر موضوعية مادية يكون المفرد فيها دائماً فى علاقة ناشطة »(٥٧) .

ولهذه الأسباب جميعاً ، آمن جرامشى ـ بعمق ـ بدور المثقف العضوى ، لا بوصفه خطيباً ، بل بوصفه ممارساً على المستوى العمل الفعلى ، ومرتبطاً ارتباطاً جذرياً بالجماهير ، فى عملية تهدف إلى التغيير الجذرى للنظام الكلى للعلاقات الفكرية والأخلاقية ، كما تهدف فى نهاية المطاف إلى التغيير الاقتصادى ـ الاجتماعى ـ السياسى . ولهذا الدور أهمية شبه مطلقة فى مراحل اكتساب الطبقة للهيمنة ؛ لأن هذا الاكتساب عملية تربوية ؛ والمثقف هو صاحب الدور الجوهرى فى هذه العملية . ويستند هذا التصور عند جرامشى إلى فهمه الجدلى للعلاقة بين البنية الأساس والبنية العليا ، فهو يرفض الفهم الآلى لهذه العلاقة ويسميه « طفولية بدائية » ، ويؤكد أن هذه العلاقة هى علاقة تفاعل متبادل ، أى أن الأيديولوجيا تؤثر فى البنية الأساس تأثيراً عميقاً أيضاً . ويتجلى هذا التأثير ، فى وجه من وجوهه ، فى أن إدراك كون الشروط الموضوعية المادية قد وصلت إلى نقطة أصبحت الثورة فيها ممكنة ، إنما يعتمد على تحليل فكرى صحيح ، وعلى أيديولوجيا شاملة كلية تعطى « انعكاسا عقلانياً للتناقضات فى البنية ، و[تمثل] وجود الشروط الموضوعية لتثوير الممارسة (praxis) »(٥٨) .

ومن هذا التطور يؤكد جرامشى أن البشر فاعلون فى الحياة الاجتماعية وليسوا متلقين خاضعين لحتمية تاريخية ذات صيرورة منعزلة عن إراداتهم . إن الارادة الإنسانية هى التى تسمح للإنسان بأن يكون جزءاً من العملية الجدلية التى تتم بين القوى المتصارعة فى المجتمع والتاريخ .

يبقى جانب أخير على درجة حاسمة من الأهمية بالنسبة لموضوع هذا البحث بشكل خاص : وهو تأكيدى اللاتفاوت واللاتجانس والتناقضات والتأثيرات المتبادلة ضمن البنية الواحدة .

إن هذا التأكيد يصْدق على البنية الأساس كما يصدق على البنية العليا . وذلك وحده يسمح لنا بفهم العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا فهماً جديداً ؛ فهُما ينتهيان معا إلى البنية العليا ، وينضوى الأول ضمن الثانية . والنموذج التقليدى يشعر بتجانس تأثير البنية الأساس عليهما معا ، بهذه الطريقة ؛ أما فى التصور المطروح الآن ، فإن مايحكم العلاقة بينهما قد يكون التفاوت،واللاتجانس ، والتناقض ؛ كما قد يكون العكس تماما . وبهذه الصورة ، لايكون الأدب بالضرورة إعادة إنتاج للأيديولوجيا ، بل إنه قد يكون نقيضا لها أو متفاوتاً معها أولامتزامناً مع عناصرها الأخرى ، مع تبلورها وطغيانها . كما أن النموذج يسمح بتأكيد علاقة تفاعل عميقة الأثر بين الأدب والمكوّنات الأخرى ضمن البنية العليا : الفلسفة ، والقوانين ، والسياسة . . الخ . وبتأكيد هذه العلاقة ، نفهم تأثر الأدب فى مراحل تاريخية كثيرة ، لا بالشروط السائدة ضمن البنية الأساس فحسْب ، بل ، وأحياناً بالدرجة الأولى ، بالاتجاهات التى تتحرك ضمن البنية العليا : الفكر الدينى ، مثلا ، أو الفلسفة ، أو الفكر السياسى . ولعل ظهور الحركات التى تنتشر عبر فروع معرفة مختلفة أن يكون أكمل تجل لهذه الظاهرة ، وأن يقدم دليلاً على صدق التصور المطروح فى آن واحد . (هل الرومانسية حركة أدبية ؟ هل ما سمى « الحداثة » حركة أدبية فحسب ؟ الخ) . ويسمح لنا هذا التصور بتحقيق فهم أفضل

للعلاقة بين الأدب والدين ، مثلاً : هل يمكن أن نفهم تطور الأدب العربي بعد ظهور الإسلام بمعزل عن العلاقات (الانصهارية - القمعية والصراعية العدائية) بين الفكر الديني الطاغي والفن ؟ وهل كان تأثير هذه العلاقات أقل أهمية من تأثير المتغيرات ضمن شروط الإنتاج وعلاقاته المتشكلة ضمن بنية القاعدة ؟ أم أننا هنا أمام حالة تتفوّق فيها البنية العليا في تأثيرها حتى على المكوِّن الاقتصادي ، الأمر الذي قال إنجلز إنه من الممكن أن يحدث ؟

- ١٥ -

إننا إذ نرفض مقولة الانعكاس التقليدية ونطوِّر أنموذجاً جديداً لفهم العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، من جهة ، ومكوّنات البنية العليا نفسها ، من جهة أخرى ، فإننا نصبح في وضع يسمح لنا ببلورة أطروحة مبدئية حول علاقة الأدب بالأيديولوجيا ، ضمن البنية العليا ، تنطلق من عد مظاهر الفكر وتجلياته جميعها مرتبطة بعلاقة جدلية مع الواقع المادي ، بما فيه من وسائل إنتاج ، وأنماط إنتاج ، وعلاقات اجتماعية (اقتصادية ، طبقية) . ويبدو لي أن بالإمكان الآن طرح الصيغة التالية لتأملها في المستقبل واكتناه قدرتها على تفسير الظواهر المعقدة التي تواجهنا في دراسة الأدب وعلاقته بالأيديولوجيا وبالمجتمع .

الأيديولوجيا تكوين لا متجانس تنتجه علاقات جدلية بين المادة والإدراك . والأيديولوجيا لا تتشكل دفعة واحدة كأنها جهاز ينتجه مصنع فوري ، بل تتكوَّن بآليات متفاوتة ، متداخلة ، لا متجانسة ، وعلى مدى أزمنة متفاوتة لا متجانسة ، وفي شروط تاريخية متفاوتة ، لا متجانسة . وهي في كل مرحلة من مراحل تشكلها تستقي من الواقع المادي ، وتتشكل استجابة لمعطياته وضواغطه ، لكنها في كل مرحلة من مراحل تشكلها تصبح ، هي كذلك ، قوة فاعلة في الواقع المادي ، وتصبح فاعليتها فيه وتفاعلها معه وانفعالها به مصدراً لتشكيل مكوِّنات أيديولوجية جديدة . . . وهكذا ؛ أي أن الأيديولوجيا تصبح ، بلغة ألتوسير ، ممارسة في اللحظة ذاتها التي تكون فيها قد تشكلت بما هي أيديولوجيا ، وتولِّد الممارسة هي كذلك مكوِّنات أيديولوجية نابعة منها .

ولأن كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية محمل أيديولوجيًّا ، فإن النص الأدبي (والأدب بما هو نشاط متميز) يصبح نتاجاً لعلاقات جديدة متنامية ومتغيرة بين الأيديولوجيا والواقع من خلال الفعل اللغوي الخاص الذي يرتبط بالواقع ، من جهة ، ويتشكل أيديولوجيًّا من جهة أخرى . أي أن الأدب يصبح أيديولوجيا موسَّطة medi- (ated ideology . فالأدب هو **عملية صيرورة دائمة لمكوِّنات الأيديولوجيا في الفعل اللغوي** ، وتنشأ بين اللغة والمكوِّنات الأيديولوجية فيه علاقات تفاعلية معقدة ؛ فيكون المكوِّن الأيديولوجي صريحاً أو خفياً ، مضمونياً أو شكلياً . . . الخ (إذا كان لهذين التعبيرين من معنى دقيق هنا . وسأناقش ذلك فيما بعد) ، وليس له تجلٍّ واحد بل إنه مثلما يتجلى في الحضور ، يتجلى أيضاً في الغياب .

الأدب ، إذن ، أو بالأحرى النص الأدبي ، هو مكوِّنات أيديولوجية موسَّطة بفعل اللغة الفنية والرؤيا الفنية ؛ أي أنها ليست كتلة متجانسة خالصة (ولا معنى للحديث عن «الأيديولوجيا» بهذه الصيغة الموحَّدة ، بل إن الأدق أن نتحدث عن مكوِّنات أيديولوجية) ، ولو كانت خالصة ، دون تحويل اللغة الفنية لها ، لما كانت أدباً ، بل تاريخاً أو فلسفة أو علم اجتماع . . . الخ .

ولأن الأدب كذلك فإنه يحقق توازناً داخليًّا (في نماذجه الناضجة على الأقل) في تصيير المكوِّن الأيديولوجي مكوِّناً لغويًّا فنيًّا .

فالأيديولوجيا الموسَّطة فيه تكتسب تجسدها في لغة متميزة ، أو صور شعرية متميزة ، أو تقنية معينة ، أو تركيب معين ، أو فن سرد خاص ؛ ومن خلال تحقق لشروط محددة تفرضها الكتابة ، والجنس الأدبي ، وتاريخ تطور الشكل ، وقوانينه الداخلية ، والعلاقة بين الجنس الأدبي وغيره من الأجناس . . . الخ .

(وينبغي أن نأخذ في الحسبان ، في هذا كله ، الشروط الداخلية لتكوين الجنس الأدبي ؛ أي أنه علينا أن نتوقع درجة عالية من التنوع واللا تجانس في طبيعة المكوِّنات الموسَّطة للأيديولوجيا وتقنيات التوسيط إذ إن ما يحدث ضمن الشعر يختلف عما يحدث ضمن الرواية أو المسرح ، وهكذا) .

ولأن الأدب كذلك ، فإن فاعليته مزدوجة ، بخلاف الأيديولوجيا التي تمتلك فاعلية وحيدة البعد . وفاعلية الأدب مزدوجة بمعنى أنها أيديولوجيا فنية ؛ فهي تثوير ، مثلاً ، ضمن اللغة والتطور الفني . كما أنها تثوير ضمن فعل التغيير الأيديولوجي والاجتماعي .

وبهذه الصيغة لا يكون الأدب بنية ذهنية ، بل ممارسة مرتبطة مادياً بالواقع وفاعلة فيه بكل أبعاده . فلا يمكن أن نفصل ، مثلاً ، بين الأيديولوجيا التي تحكم موقع المرأة في المجتمع والقيم الأخلاقية المرتبطة بالجنس ، والسلوك الجنسي للبشر فيه ، والعلاقات المادية التي تنشأ فيه بين الرجال والنساء من جهة ، والأعمال الأدبية التي تتناول هذه العلاقات وهذا السلوك وهذه القيم من جهة أخرى ، من حيث تركيب الجملة فيها وتركيبها الكلي وصورها الشعرية وتنمية الشخصية الروائية . . . الخ .

وإذا كانت المادية التاريخية في تفسير تقليدي لها ، قبل جرامشي بشكل خاص ، قد رفضت إقرار نسبة الفاعلية إلى الأيديولوجيا ، وجعلت الشروط المادية هي الفاعل المكوِّن في التاريخ ، فإنها كانت بذلك تنزع عن الأدب أيضاً فاعليته . ولقد كانت هذه باستمرار إحدى إشكالياتها ونقاط ضعفها الأساسية . أما حين نرى الأيديولوجيا فاعلة كما يراها جرامشي ، حتى على مستوى التغيير الاجتماعي ، والأدب بصفته أيديولوجيا **موسَّطة فنيًّا** ، فإننا ننسب للأدب فاعلية حقيقية . وبهذا التصوّر فإننا نكون أكثر التصاقاً بما طرحه إنجلز في مقطع — أشرت إليه سابقاً — بعيد الأهمية (لكنه لم يترك ، فيما يبدو ، من الأثر ما يستحق أن يتركه) يؤكد فيه أنه لا هو ولا ماركس حصرا الفاعلية في التاريخ في العامل الاقتصادي ، بل عدَّاه واحداً من مجموعة من العناصر الفاعلة . يقول إنجلز بوضوح قاطع :

« تبعاً للتصور المادي للتاريخ ، فإن العنصر المحتَّم (المحدَّد) في النهاية في التاريخ ، هو إنتاج الحياة الحقيقية وإعادة إنتاجها . ولم نؤكد ، لا ماركس ولا أنا ، أكثر من هذا . ومن هنا ، فإذا حرَّف أحدهم هذا القول ليقول إن العنصر الاقتصادي هو العنصر الوحيد المحتَّم ، فإنه يحوِّل مقولتنا إلى عبارة تجريدية ، وفارغة من المعنى ،

دون ما دلالة . إن الوضع الاقتصادى هو الأساس لكن عناصر البنية العليا المختلفة المتعددة (ولنقل) : الأشكال السياسية للصراع الطبقى ونتائجه ؛ الدساتير التى تضعهاالطبقة المنتصرة بعد معركة ناجحة ... الخ ؛ الأشكال القضائية (القانونية) ، وحتى انعكاسات هذه الصراعات الفعلية جميعاً فى أدمغة المشاركين ؛ النظريات الفلسفية والسياسية والقانونية والآراء والمواقف الدينية ، وتطورها على المدى البعيد إلى أنظمة من المذهبية (dogmas) ـ تمارس هى كذلك تأثيرها على مجرى الصراعات التاريخية ، وفى حالات كثيرة تتفوق فى تحتيم شكلها (وتقريره) .

«إن ثمة تفاعلاً بين هذه العناصر جميعاً ... تقوم الحركة الاقتصادية فيه ، فى نهاية المطاف ، بتأكيد كونها ضرورية . ولولا ذلك لكان تطبيق النظرية على مرحلة تاريخية أسهل من حل معادلة من الدرجة الأولى »[٥٩] .

وهذه الفاعلية التى أنسبها الآن إلى الأدب ليست مادية مباشرة ـ وإن كانت فى شروط تاريخية معينة قد تصير كذلك ـ بل هى فاعلية مركبة أيديولوجية ـ فنية تعمل على صعيد تغييرى للأيديولوجيا ـ الواقع . من هنا نرى ترابط الحركات الاجتماعية (وظهور الطبقات) بأنماط جديدة : أيديولوجياً وفنياً فى آن واحد ؛ أى أننا نرى تواكباً بين مكونات اجتماعية وأيديولوجية وفنية فى عملية التغيير فى شروط معينة . ومن هنا أيضاً نرى صدق جوهر تصور ماركس لكون تثوير الفكر للمجتمع تجسيداً لانحلال شروط الوجود القديمة ، وبزوغ شروط وجود جديدة ، على أن نضيف أن هذا الإنحلال والبزوغ عملية معقدة تنشأ فيها بين الأيديولوجيا ـ الأدب والشروط الاجتماعية علاقة جدلية حقيقية لا علاقة عليّة أو سببية تعاقبية .

تشكل الأيديولوجيا ، محددةً كما هى أعلاه ، بنية كلّية ؛ ولأن البنية تعبر عن نفسها فى تجليات مختلفة ؛ فإن الأيديولوجيا تصبح **موسَّطة فى أدوات تعبيرية مختلفة** : من الحجر فى النحت ، إلى الكلمة فى اللغة ، إلى العلامة الموسيقية ، إلى هندسة البناء ، إلى الأزياء ، ووسائل الطبخ وأسلوبه ، ثم إلى نمط العلاقات الجنسية التى تسود فى مجتمع معين ؛ وهى فى كل ذلك لا تمتلك وجوداً مستقلاً عن أداة تجسّدها التعبيرية . إن هندسة البناء العربية ليست تعبيراً عن الشروط الاجتماعية السائدة فحسب بل هى كذلك أيديولوجيا موسَّطة أداتها التعبيرية هى الخط والمساحة ، والفراغ والكتلة والمادة الأولية . (ولذلك ينغلق البيت العربى على فضاء داخلى مفتوح يكاد يعكس صورة الجنة وارفة الظلال والماء ، وتتحرك فيه النساء مثلاً بحرية ، وينتصب من الخارج كتلة مغلقة فى وجه العالم) . وكذلك فإن نسج السجاد هو أيديولوجيا موسَّطة ، ويمكن أن يدرس من منظور مشابه لدراسة الهندسة والكتابة . وفى كلتا الحالتين ، فإن الأيديولوجيا الموسَّطة لا شكل لها ، أى لا وجود لها ، إلا فى العلاقات المتشابكة بين الخط والخط ، والمساحة والمساحة ، والفضاء والفضاء ، والخيط والخيط ، واللون واللون ، وبين كل من هذه العناصر وبقية العناصر التى يستخدمها الفنان فى لغة الخلق الخاصة بفنه : المهندس فى مادته الهندسية ، والنسّاج فى مادته النسجية . وخارج ذلك ، لا تكون الأيديولوجيا إلا تصورات ومشاعر وأفكار متجسدة فى بنى ذهنية ـ لغوية لا علاقة لها بالنص المنتج إلا من حيث إنها هى اللا نهائى (اللغة عند سوسير) الذى يتحقق ضمنه النهائى (الكلام عنده أيضاً) .

ولأن الأدب يرتبط بالأيديولوجيا بهذه الصورة ، وهى ترتبط بالشروط الاجتماعية والاقتصادية بالصورة التى اقترحتها فإن الأدب لا يعكس المجتمع ؛ بل تتشكل حول الشروط الاجتماعية السائدة وبفعلها أيديولوجيا فاعلة ، ويحدث التفاعل بينهما ، ثم تتحول الأيديولوجيا إلى أيديولوجيا موسَّطة حين تنشأ تجسيدات أدبية أو فنية لها .

ولذلك ، قد تترافق الأشكال الأدبية مع تطورات اقتصادية معينة وقد تسبقها ، وقد تأتى تالية لها ، لأن الأيديولوجيا تمارس فاعلية حقيقية فى خلق هذه التطورات وتشكيل المسار الذى تتخذه .

١٥ ـ ١

لا يمكن للتوسط أن يتم مضمونياً ؛ فالنقل المضمونى للأيديولوجيا لن يولد سواها ، بل يتم فنياً ـ لغوياً/ شكليا ، وتبعاً للشكل والأداة تتشكل أيديولوجيا موسَّطة من نمط أو آخر . فى الكتابة الأيديولوجية الموسطة لغوياً ـ فنياً / شكلياً ، ينتج الأدب ، أما الأيديولوجيا غير الموسطة فإنها تنتج الفلسفة أو النظم القضائية . ومن هنا فإن العنصر المختزن للأيديولوجيا فى الفن ، هو الشكل ـ اللغة . والتطور الفعلى أيديولوجياً لا يمكن أن يتم إلا شكلياً ـ فنياً ـ لغوياً (أى فى الشكل ـ اللغة) .

ولذلك نرى عادة أن المكوِّن الشكلى ـ اللغوى يتجمد فى طقوس أيديولوجية الدلالة ، تدافع عنها الثقافة المسيطرة باستماتة ؛ لأن الأيديولوجيا لا توجد فى العمل الأدبى إلاّ فيها . وهكذا تنشأ معركة القديم والجديد دائما على صُعُد شكلية ، لا مضمونية (وهذا هو مثلاً ، المسار الذى اتخذته حركة الحداثة العربية منذ أبى الهندى إلى أبى تمام ، ثم منذ ١٩٤٥ حتى الآن) . وهكذا لا معنى للكلام مثلاً ، عن أيديولوجيا الحداثة الأدبية إلا فى أشكال أدبية حديثة .

وليس الفرق بين توماس مان وفرانز كافكا ، كما تصور لوكاش ، فرقاً فى الموقف الذى يتخذه كل منهما من انهيارات الإنسان فى المجتمع الرأسمالى ، بهذه الصورة التجريدية ، بل فى الأشكال الفنية التى يعبران بها ؛ من طريقة استخدام الفعل والفاعل فى الجملة ؛ إلى منهج السرد وعلاقة السرد بالحوار فى الرواية وتركيب الزمن السردى فيها .... الخ .

ولوكاش نفسه يلاحظ أن استخدام وولف لتيار الوعى يختلف جذرياً عن استخدام جويس له ؛ فهو لا يستعمله بشكل يغيب فيه الواقع الموضوعى ، بل بوصفه استجابة لهذا الواقع الموضوعى[٦٠] ، أى أن طريقة استخدامه هى الدال الأيديولوجى لا المضمون الفكرى المعين الذى يفصح عنه الكاتب بطريقة مباشرة .

١٥ ـ ٢

أخلص ، إذن ؛ إلى طرح فرضية أولية تقول : « إن النص الأدبى نص موسَّط بالأدوات الفنية التى تفرضها ، أو تسمح بتنميتها

وتطويرها ، « الأدبية » . وبقدر ما يكون توسيطه عميقا ، يكون أدبيًّا ؛ أى تختفى فيه الأيديولوجيا . وبقدر ما يكون توسيطه ضعيفاً ، يكون أيديولوجيا خالصة ، أو شبه خالصة ؛ أى لا أدبيًّا » .

أما آليات التوسيط ومكوِّناته فإنها آليات ومكوِّنات لغوية ومرتبطة بالشروط التى تفرضها لغة الأداء الفنى فى النوع الأدبى نفسه ، أو فى الكتابة عموماً . وتشمل هذه الآليات اللغوية كل ما يندرج تحت مقولة « الشكل » محدَّداً هنا لا بوصفه إطاراً خارجياً أو صيغة جاهزة أو مستقلة ، بل بوصفه آلية التكوّن البنيوى للنص الأدبى . وهو بهذه الصفة يضم كل ما درج على تسميته ، مثلاً ، بالأسلوب .

ويبدو أن أكثر من ناقد ماركسى واحد قد أدرك أهمية أحد هذه الآليات اللغوية أو بعضها ؛ كما يبدو أن لوكاش كان يسعى (ويخفق دائماً) إلى تطوير منهجه فى هذا الاتجاه . ويتمثل هذا السعى فى تأكيده النظرى أن العنصر الاجتماعى الحق فى الأدب هو الشكل ، كما يتمثل فى تأكيده أهمية دراسة الأسلوب فى دراسة الأيديولوجيا ، كما فى المقطع التالى : « لا يعنى ما أقوله أن الأسلوب غير مهم ، بل الأمر على العكس ؛ فإننى أزعم أنه بقدر ما نستطيع أن نجمع بين امتحان الأيديولوجيا التى تشحن عمل كاتب ما ، وامتحان الشكل المحدد المعطى لمضمون محدد ، يكون تحليلنا أفضل ؛ أى أن الناقد يجب أن يكتشف عن طريق امتحان العمل ما إذا كانت رؤية الكاتب للعالم مبنية على قبول القلق (angst) أو رفضه ، وما إذا كانت تتضمن هروباً من الواقع أو إرادة المواجهة »(٦١) .

وجلى هنا أن لوكاش ما إن يقرّ أهمية « الأسلوب والشكل المعطى لمضمون محدد » حتى يهمل قضية الشكل ويعود إلى التركيز على الموقف الفكرى والنفسى للكاتب من قضية محددة جزئية لا تصلح مقياساً للعمل الأدبى فى صيغته العامة ، أو فى مراحل تاريخية أخرى ، هى قضية القلق التى ترتبط بمرحلة تاريخية محددة ، وفى مجتمع محدد وصل فى تناميه الاجتماعى الاقتصادى ـ التكنولوجى ـ الطبقى ـ الثقافى إلى نقطة محددة . ومع ذلك فإن ما أبرزه هنا من محدودية لأطروحة لوكاش لا ينفى أهمية المبدأ النظرى الذى أشرت إليه قبل قليل ، والذى كان هو من بين أول من أكدوه نظريا من النقاد الماركسين ـ وهو « أن العنصر الاجتماعى حقاً فى العمل الأدبى هو الشكل » .

١٦ــ الأسئلة الصعبة

لقد أصبح واضحاً الآن أن السؤال : « هل الأدب نتاج اجتماعى ؟ » سؤال هامشى ؛ فاجتماعية الأدب ومادية الشروط التى تحكم إنتاجه بديهيتان .

كما أصبح واضحاً ، من ثم ، أن السؤال : « هل الأدب أيديولوجى ؟ » هو أيضا هامشى . ولذلك كله تنبثق الأسئلة الصعبة .

كيف نقرأ عملية الدلالة الأيديولوجية فى النصّ ؟ كيف نقرأ وجود النص الاجتماعى ؟ إن النص ليس بحاجة إلى مَوْضَعَةٍ فى العالم ، كما كنت قد اقترحت فى مناسبات أخرى ، لأنه موجود فى العالم قطعاً ، موجود داخل البنية الاجتماعية ، لكن ، أين يكمن المكوّن الأيديولوجى فيه وكيف نحلله ؟ هل نقرأ آراء المؤلف نفسه ؟ لقد رفض إنجلز نفسه أن يأخذ بذلك قائلاً : إن آراء المؤلف يجب أن تبقى خبيئة خفية .

هل نقرأ انتماءه الطبقى ؟

لقد رفض ماركس وإنجلز ذلك (بلزاك يكتب ضد طبقته) .

هل نقرأ آراء الشخصيات المطروحة وتكوينها : خلفياتها ، سلوكها ، علاقاتها بعضها بالبعض الآخر ؟

هل نقرأ تمثل المؤلف نفسه للشروط التاريخية التى مَوْضَعَ فيها عمله ، وللعلاقات السائدة بين الطبقات فيها ، وضمن عملية الإنتاج ؟ يبدو أن ماركس نفسه يميل إلى مثل هذه القراءة ، كما هو جلى فى رسالته إلى لاسال(٦٢) . ويبدو لى شخصياً أن هذه الرسالة ورسالة إنجلز حول المسرحية نفسها ، كانت مصدراً رئيسياً لمعظم النقد الماركسى حتى مرحلة قريبة ، وهى المسئولة إلى حد بعيد عن النقد المضمونى الطاغى فيه . هل نقرأ الدلالة الأيديولوجية ، فى الشكل (كما قال لوكاش) ؛ فى شكل العمل المفرد وفى تطور الشكل ، ضمن الجنس الأدبى ، أم فى البنية ، كما قال جولدمان ؟

فى اعتقادى أن الأمر لم يحلَّ بعد ، وهو واحد من بين أصعب الأسئلة التى تواجه النقد الآن ؛ وذلك أننا حتى فى محاولة جولدمان نبصر قفزة منهجية من داخل النص إلى خارجه ، دون أن يكون ثمة روابط قابلة للتحديد نقدياً . فمفهوم التماثل عند جولدمان ما يزال يقوم على الفصل بين عالمين : عالم النص ، والعالم الاجتماعى الذى يعيش فيه منتجه ؛ ومادام الأمر كذلك ، فإن النقد سيظل بعيداً عن حل المشكلة . وما نحن بحاجة إليه هو منهج نقدى يلغى الفصل بين عالم النص والعالم الخارجى ، وينجح فى وصف النص بما هو وحدة كلية لغوية ، أو بنية تحتضن فى تكوينها ذاته لا « العالم الخارجى » بل « عالمًا خارجياً » لا يمكن له الآن أن يكون بهذه الصورة خارجياً على الإطلاق ؛ وذلك أننا مادمنا نتحرك فى إطار تصور عالمين ، فإننا لا نزال ندور فى فلك نظرية المحاكاة الأرسطية ، مهما كانت المصطلحات والتصورات التى نستخدمها لوصف العلاقة بين هذين العالمين . ومن هذه الزاوية ، يبدو عمل جولدمان أسير نظرية المحاكاة إلى درجة مفاجئة تماماً ، إلا أن المحاكاة هنا لا تتم على مستوى مضمونى ، بل على مستوى البنية ؛ فما يفعله جولدمان هو ، جوهرياً ، أن يُقَايِس(٦٣) شكل النص بشكل العالم الخارجى ، وأن يحكم عليه من خلال قدرته الدقيقة على أن يكون صورة أمينة لشكل العالم الخارجى ، ويتمثل هذا فى عمله التطبيقى كله بصورة بسيطة غير مسفسطة ، برغم أن مقولاته النظرية تضفى قدراً من الضبابية والتعقيد المموِّه على جوهر ما يفعله . إنه يَخْلُص ، مثلاً ، بعد دراسة الرواية دراسة تطبيقية إلى النتيجة البسيطة التالية :

« ثمة تجانس (تماثل) صارم بين الشكل الأدبى للرواية . . . والعلاقات فى الحياة اليومية ، بين البشر ، والبضائع [أو السلع] بشكل عام ، ومن ثم ، عن طريق التمديد ، بين البشر بعضهم مع بعض ، فى مجتمع يُنْتِجُ من أجل السوق »(٦٤) .

وليس هذا التجانس الصارم الذى يؤكده جولدمان ويعده ذروة اكتشافاته إلا وجهاً من وجوه المحاكاة مكتسباً ثوباً مغايراً قليلاً (مصطلحياً بشكل خاص) .

أين نبحث إذن عن المكوِّن الأيديولوجي وكيف نحلله ؟

إن العمل معقد وشديد التنوع : فالتربنجـامين يبحث عنه فى تقنية المونتاج التى طوَّرها بريخت ، لأنها تدمِّر الوهم الـذى يخلقه المسرح البرجوازى بتناغم الواقع وتماسكه ، وتكشف تناقضات هذا الواقع . أما جون بيرجر فإنه يراه فى ظهور الألوان الزيتية لاستخدامها فى رسم اللوحة الفنية ، رابطا بين ذلك والحاجة الجديدة إلى التعبير عن طريقة أيديولوجية معينة فى رؤية العالم ؛ طريقة لم تعد التقنيات الأخرى قادرة على تحقيقها ؛ فالألوان الزيتية ، كما يرى بيرجر ، تخلق كثافة ولحمة سميكة ، وصلابة وتماسكاً فيما تصوِّره ، وتفعل بالعالم ما يفعله رأس المال بالعلاقات الاجتماعية ؛ وهـو تقليص كل معطى إلى نوعية الأشياء "quality of objects" وتصبح اللوحة نفسها شيئاً ، سلعة تباع وتشترى(٦٥) .

وفى مقابل ذلـك يستقرىء النقـد « المضمونى » ، بشكـل فج ، الشروط الاجتماعية والاقتصادية ، وصورة الصـراع الطبقى ، التى يعكسها العمل الأدبى فى مقولاته الفكرية ، أو علاقات الشخصيات المتصارعة فيـه ، مثلاً ، أو فى عنـاصر مضمـونية أخـرى . أو يقوم لوكاش ، بشكل أكثر سفسطة ، بمحاولة اكتشاف « نمطية » العمـل الأدبى ، ومقـدرتـه عـلى خلق « الكلية » التى يـدمـرهـا المجتمـع البورجوازى ، ومجاوزة شروط التفتت السائدة فى هذا المجتمع(٦٦) .

١٦ ـ ١

هكذا نقف أمام تيارين متناقضين ، أحدهما يفسر الظاهرة الأدبية بأنها تأتى إلى الوجود استجابة لحاجة طارئة للتعبير عن أيديـولوجيـا جديدة ، أى مصالح طبقة اجتماعية جديدة . وهكذا تتشكل الرواية (إيان واط) ، وتتطور (لوكاش وجولدمان) ، وينشأ الشعر العربى الحديث (جلال فاروق الشريف وآخرون)(٦٧) . وكل هذه الآراء تستنـد إلى جمل متفـرقة لـدى ماركس وإنجلز ولينين وتروتسكى . والتصـور الجـوهـرى فى هـذا الاتجـاه هـو تبعيـة الفن للتغيـرات الاجتماعية ؛ والعلاقة التى تمثلها هذه التبعية علاقة آلية لأنها حتمية تاريخياً ، وغير قابلة لعكس اتجاهها . (إن ظهور طبقة جديدة ، كما يقول تروتسكى ، يتطلب ظهور فن جديد للتعبير عنها) . ومهما حاول أصحاب هذا التيار التخلص من مفهوم الانعكاسية ، واستعارة المرآة المشهورة (الفن مرآة للواقع) بتصور مرآة منحرفة أو مشوهـة (بيير ماشيرى)(٦٨) ، ومن ثم رفض استعارة المرآة ، فإنهم يظلون مرآويين بدرجات متفاوتة من الفهم لما تفعله المرآة بالواقع ، أو لكون المرآة التى يتصورونها مصنوعة من بلور معين فائق الصفاء أو فقير مبقع ، ذلك أن عملهم يصدر جوهرياً عن اهتمامات تكوينية ؛ عن ولع باكتشـاف الجذور والانعكاسات .

أما الاتجاه الثانى ، فإن نقطة انطلاقه هى موضعة الفن ضمن البنى السائدة وعلاقات الإنتاج وتراث فنى ناضج ، ثم تصور دور نسغى له على مستوى الفن نفسه ، وبشكل خاص ضمن إطار التقنية ، يؤدى إلى دور تخريبى على مستوى الفعل الحقيقى المغير للواقع نفسه لا للفن فقط . بهذه الصورة يتغير الفن ويتغير الواقع ، وضمن هذا التصور قد لا يكون هذا الوعى المغير الفنى متطابقاً تاريخياً بالضرورة مع بزوغ طبقة اجتماعية جديدة ذات مصالح تبحث عن فن يعبر عنها . والفن هـا ليس مرآة ، إنه فعل ثورى ، كذلك ليس الفن هنا تابعاً تاريخياً ؛ بل مؤسس تاريخيا ؛ إنه يستبق التغييرات ، ويولدها . بهذا الشكل يكـون تخـريب الشكـل المسـرحى وإحـدات التغـريب (بـريخت وبنجامين)(٦٩) فعلاً ثورياً ، ويكون تـدمير طقس القصيـدة العربيـة القديمة فعلاً ثوريا (كاتب هذا المقال) ، ويكون نسف اللغة الشعرية المؤسسة فعلاً ثورياً (أدونيس)(٧٠) . وهكذا .

١٦ ـ ٢

ولا تنتهى الأسئلة الصعبة ، بل تتكاثر .

حين نقرأ البعد الاجتماعى للعمل الأدبى ، فهل يصبح هذا البعد مصدر قيمة ؟ هل هناك مثلاً ، قيمة أكبر فى عمل كاتب يرصد حياة الطبقات الفقيرة ، من القيمة الموجودة فى عمل كاتب مثل روب جرييه يكشف أزمة المجتمع الرأسمالى الغربى ؟ وما مصدر القيمة ؟

(حتى تـروتسكى قال : يجب أن يقـوَّم الأدب بمعاييـره الخاصـة لا كـوثيقة تـاريخية)(٧١) . هـل نقومَ الأدب بمقـدار ما يكشفـه من صراعات أيديولوجية ؟ أو بمقدار ما يكشفـه من أزمات ؟ أو بمقـدار ما يزعزع من يقينية البورجوازية بثبات عالمها وقدرته على الديمومة ؟ أو نقومه بمقدار ما يمثله من تحد للأيديولوجيا السائدة ، ودعوة إلى التغيير والـرفض ؟ وكيف نقومـه حين تكـون الأيديـولوجيـا السـائـدة هى الاشتراكية فى مجتمع اشتراكى ؟ (لقد قال ألتوسير إن الأيديولـوجيا ضـروريـة حتى فى المجتمـع الاشتـراكى ؛ إنها فـاعـلة ؛ لأنها ممارسة)(٧٢) . هل نقوِّم الأدب هنا بمقدار ما يزعزع ويرفض منها ، وما بُعد«الممكن»الذى يكون فى وسع الأدب أن يشير إليـه فى حالـة كهذه ونعد إشارته إليه قيمة إيجابية ؟ وبمصطلحات دينية : ما المعطيات ـ فى الجنة ـ التى يمكن للأدب أن يبشر بها ويدافع عنها ويدعو إليها ، ونعد سلوكه هذا بإزائها سلوكاً إيجابياً يستحق الإطراء ؟

أم أننـا نكتفى بالقـول : إن الأدب ، فى الجنـة ، وفى المجتمـع الشيوعى النهائى « ينعدم » ويبطل أن يكون ، لأن التناقضات ؛ جميع التناقضات تلغى ، ويسود عالم أبدى لا متغير بدون تاريخ ، وبدون صراعات ؟

١٧ ـ المكوِّن الأيديولوجى :
شمولية التكوين/البنية

من كل ما تقدم ، تبدو علاقة الأدب بالأيديولوجيا أكثر تعقيـداً وأشد خفاء ولطافة تجلِّ مما اعتاد النقد العربى أن يظنـه . فالمشكـل الأيديولـوجى للنتاج الأدبى ، ابتـداء من النص المفرد وانتهـاء بنتاج مرحلة تاريخية كاملة ، لا يتجـلى فى الخطابـات والتقريـرات والآراء والمواقف المعلنة ، والقيم المعبر عنها بوعى ، والمنطلقات العقائدية التى يحيط بها المنتج عمله ، بل يتجلى فى خفايا التكوين المنظورى للنص ، وفى نظام من العلاقات بين الجزئيات يمثل حقيقة تناوله للعالم : للذات والمجتمع والماوراء ، للطبيعة والقيم المجردة والأفكـار والشخصيات والأحداث والعالم الاجتماعى الحى . إن المشكل الأيديولوجى ليكمن ـ فى النهاية ـ فى الطريقة التى تترتب بها مكونات الجملة اللغـوية فى النص الأدبى ، متحكما فيها ، ونابعاً منها ، بل إنه ليكمن فى الطريقة التى يتهجى بها الكاتب ألفاظه ، والصورة الشعريـة التى ينسجها ؛ وإنه ليصل ذروة تجليه فى البنية الكلية للنص ونظام العلاقات الذى

يسودها . بيد أن المشكل الأيديولوجي يتجلى أيضاً في المواقف النهائية التي يتخذها النتاج الأدبي بإزاء قضايا كبرى : بدءاً من مشكلة الحرية ومروراً بتصور طبيعة القوى التي تحكم آلية التكوين الاجتماعي وعملية التطور التاريخي ، وانتهاء بتفسير الماوراء : وجود خالق مدبر مسئول عن الكون ، أو انتفاء القوة المدبرة ونشوء الكون اعتباطياً ، أو بالصدفة ، أو تبعاً لقوانين طبيعية مانزال عاجزين عن اكتشافها[٧٣] . غير أن من الحاسم تأكيد أن هذه المواقف نفسها لا تتجلى في صيغ مستقلة عن بنية النص ، ولا تكتسب تجسدها إلا ضمن هذه البنية ، حيث تفصح عنها العلاقات الداخلية فيها ، والتفاعل بين مكوناتها اللغوية المختلفة .

والمشكل الأيديولوجي للنص هو نتاج مرافق وملازم لآلية تشكل العمل الأدبي ، لا مكون مقحم عليه أو مولج فيه ؛ كما أن المكون الأيديولوجي بؤرة يفيض منها النص ، وليس موضوعاً يتناوله النص أو يعالجه . ويبدو لي هذا التمييز حاسم الأهمية في دراسة المشكلة بأكملها ، ولذلك سأخصص له فقرة مستقلة الآن .

يستطيع الكاتب أن يعلن ببساطة أنه مؤمن بالمعنى الديني ، أو أنه يصدر عن تصور للتكوين الاجتماعي بوصفه حصيلة الصراعات التي تدور بين الطبقات تلاجتماعية ، ويمثل إعلانه هذا إقحاماً واعياً أو إيلاجاً للمكون الأيديولوجي في النص الذي ينتجه ، سواء أكان هذا النص قصيدة حب أو مسرحية اجتماعية « ثورية » .

ويستطيع الكاتب أن ينتج قصيدة حب أو مسرحية اجتماعية « ثورية » لا يعلن فيها أنه يصدر عن تصور للصراعات الطبقية بوصفها أساس عملية التكوين الاجتماعي ، (سواء بتدخله المباشر أو عن طريق إفصاح إحدى شخصيات العمل الذي ينتجه) ، بيد أن نصه النهائي يفصح عن رؤيا للعالم ، عن تصور لآلية التكوين الاجتماعي ، تقوم على الإيمان بأن الصراعات الطبقية هي الفاعلية التي تحكم هذا التكوين .

وفي كلتا الحالتين ، فإن السؤال الأساسي نقدياً هو : ما الآلية التي يتشكل بها المكون الأيديولوجي في النص ؟ وما الآلية النقدية التي نستطيع بها أن نفصح عنه ؟[٧٤] . ويبدو لي أننا بحاجة هنا إلى مصطلح نقدي جديد يحدد طبيعة المشكلة وآلية معالجتها ، ويكون نقطة ارتكاز لنا في عملية التحليل . وسأقترح لذلك أن نتحدث نقدياً عن آليتي « الإضمار والإفصاح » أو « الخفاء والتجلي » أو « الإقحام والتشكيل » . ومن هذا المنظور قد يكون التطور الجذري الذي طرأ على الدراسات النقدية العالمية خلال الثلاثين سنة الأخيرة ، هو انتقال العملية النقدية من ممارسة رصد المكون الأيديولوجي على مستوى الإفصاح والتجلي والإقحام ، إلى اكتناهه على مستوى الإضمار والانطواء والتشكيل - (أما النقد العربي بالذات فإنه ما يزال يحبو على المستوى الأول فحسب ، باستثناء لمعات نادرة حديثة العهد جداً لدى بعض النقاد الذين يكتبون الآن) .

١٨ — القراءة الأيديولوجية للشكل :

ليس غرضي هنا أن أقدم دراسة مفصلة للدلالات الأيديولوجية « للشكل » ، فذلك يحتاج إلى بحث متخصص مفرد ، لكنني أود أن أبلور مؤشرات مبدئية لقراءة مثل هذه الدلالات . ويمكن أن توضع مثل هذه القراءة بين قطبين يحصران المستويات المتعددة لها : القطب الأول هو عبارة لوكاش التي اقتبستها سابقاً : « إن العنصر الاجتماعي حقاً في الأدب هو الشكل » . والقطب الثاني هو ، مثلاً ، دراسة جولدمان المسهبة لراسين ، وتقصيه لرؤيا العالم التي تتجلى في عمله المسرحي[٧٥] . وبين هذين القطبين يمكن أن يوضع مستويان من مستويات القراءة الأيديويوجية للشكل : الأول يتمثل في تناول منظور المعاينة لدى الفنان لعلاقة جزئية جداً هي العلاقة بين الفعل والفاعل ، ممثلين في الإنسان والشيء ؛ والثاني يتمثل في تحليل الطريقة التي تتشكل بها بنية النص الكلية ، متحركة عبر مفاصل بنيوية بارزة تكتسب تركيباً متميزاً في إطار البنية ، تحت ضغط بنية أيديولوجية (أو بنية مقولاتية بعبارة جولدمان) تكمن خفية في ما قبل النص ، وتشكل البؤرة التي يفيض منها النص . ومثل هذه البنية ليست فردية بل هي تبلور للجماعي في الوعي الفردي ، ولا أقصد بالجماعي هنا المجتمعي المتجانس بل ما هو «زائد - فردي» ، يجاوز الفرد إلى جماعة (أو فئة أحياناً كما هي لدى جولدمان) قد تتسع لكي تتطابق مع المجتمع ، وقد تتقلص إلى مستوى المجموعة (أو الملة ، مثلاً) .

ولعل أفضل ما يمثل المستوى الأول هو إشارة جولدمان ، في معرض مناظرة بينه وبين ناقد أميركي كتب دراسة متميزة حول روايات ألان روب — جرييه ، إلى أن امتياز روب — جرييه الذي يبدو للناقد الأميركي قائماً في طريقته في « سرد » الحكاية يخفي وراءه دلالات أعمق . يقول جولدمان : « فإذا سرد الكاتب الأشياء بطريقة مختلفة ، فإن سبب ذلك هو أن الأشياء نفسها قد أصبحت جوهرياً مختلفة ، ولذلك لم يعد [الكاتب] قادراً على أن يقولها بالطريقة المقبولة »[٧٦] . ويحلل جولدمان جملة لروب جرييه ، من روايته « غَيْرة » ليدلل على سلامة نقطته ، هي : « الحذاء الخفيف ذو النعل المطاطي لا يحدث صوتاً على بلاطات البهو » . وعلى حين يعلق الناقد الأميركي على هذه الجملة بقوله : « من الواضح أنها تدور حول رجل غيور يمشي بخفة لكي لا يحدث ضجة ، ويفاجىء ، بذلك ، زوجته » ، فإن جولدمان يعلق عليها بقوله : « ربما كان الأساسي هنا هو ببساطة أن روب — جرييه لم يكتب « رجل يمشي بنعومة بالغة » بل كتب بدلاً من ذلك « الحذاء . . الخفيف . . لا يحدث صوتاً » ، لاحتمال أن ما هو أساسي هو أنه — في العالم المعاصر — قد أصبح الحذاء هو الذي يحمل الرجل ؛ أي أن محرِّك الأحداث لم يعد الإنسان بل الأشياء الخاملة »[٧٧] .

أما المستوى الثاني ، فإنني أود أن أمثل له بدراسة لنصين لأبي تمام ، أحدهما هو مدحه للمعتصم أو المأمون ، الذي ترد فيه أبياته المشهورة في وصف الربيع (رقت حواشي الدهر فهي تمرمر) ، والآخر هو قصيدته في فتح عمورية . أما النص الأول فقد قدّمت دراسة مفصلة له في مكان آخر[٧٨] ، ولذلك أكتفي بإبراز النقطة الدالة فيه من وجهة نظر البحث الحالي في التحول (الذي أبرزته الدراسة) داخل النص ، من رؤيا للزمن تكاملية تلغي التعارض القائم فيه تصورياً بين الماضي والحاضر ، بين الشتاء والربيع ، إلى رؤيا للزمن تعارضية ، يكون فيها الماضي سيئاً والحاضر هو الكمال ، تجسيداً لضغوط أيديولوجية حادة تنبع من علاقة الإنسان بالسلطة . فالسلطة السياسية الدينية في المجتمع العربي (الخليفة) سلطة

مطلقة ، لا تقبل لنفسها شريكاً أو بديلاً ، بل تبرز نفسها بوصفها الكلّ : الوجود والبقاء معا ، وبوصفها نقطة بلوغ الزمن لكماله . لذلك يكون زمن الحاكم دائماً هو زمن الكمال . ولا يمكن للشاعر أن يقول للحاكم : إن زمنك ليس إلا استمراراً لزمن جميل كان قبلك ، وسيكون الزمن بعدك أجمل من زمنك . بل لابد أن يقول له (إذا شاء أن يبقى على رأسه فوق كتفيه) : زمنك هو الزمن المطلق ؛ فما قبلك كان سيئاً ، وما بعدك سيكون استمراراً لك ، بل إنك أنت ستستمر في الزمن الآتي (لاحظ كيف أن العرب ما يزالون يخاطبون حكامهم بعبارات مثل « أنت قائدنا إلى الأبد ») .

وبسبب هذه البنية المقولاتية (الأيديولوجية) وهي بنية أيديولوجيا السلطة ، تنكسر قصيدة أبي تمام في اللحظة التي ننتقل فيها من وصف الطبيعة بزمنها التكاملي الذي يخصب فيه الماضي الحاضر، ويكون الحاضر تجلياً للماضي ، إلى الحديث عن الممدوح ، وتنقلب رؤياها لعملية التغير والتحول لتصبح رؤيا إلغائية .

وبهذه الصورة ، تكون البؤرة الأيديولوجية للنص هي الفاعلية الأساسية في تشكيل النص ؛ في منحه بنية معينة دون أخرى ، وفي تشكيل رؤياه للعالم ، وفي تجسيد هذه الرؤيا في بنية مخلخلة منقسمة على نفسها لا تستطيع أن تستعيد تكاملها الأساسي حتى حين تكتمل القصيدة .

أما في فتح عمورية ، فإن الأمر أكثر تعقيداً ، وأبعد إفصاحاً عن العلاقة بين الأيديولوجيا السائدة والتشكيل الكلي والجزئي للبنية . ففي هذه القصيدة الطويلة يرد بيت واحد من أبياتها التسعين بتركيب متمايز ومغاير تماماً لجميع أبيات القصيدة ، هو البيت :

« تدبير معتصم بالله منتقم   لله مرتهب في الله مرتغب »

ويحتل هذا البيت ، اللافت جداً ، في خصائصه اللغوية والإيقاعية ، مكانة مركزية في النص ، ويشكل ظاهرة تتطلب تفسيراً . ولابد لهذا التفسير أن يتم على مستوى البنية نفسها ، أي من خلال إدراك نظام العلاقات المتشكلة في النص . ويكشف تحليل النص عن إشكالية جذرية تخترقه وتتخلله هي إشكالية الفاعل . فالنص يبدأ بتصوير الصراع بين السيف والكتب : بين المعرفة النابعة من القوة ، والمعرفة النابعة من التنجيم بالغيب . المعرفة الأولى يدبرها ويفرضها فاعل حقيقي ، والمعرفة الثانية تدبرها وتفرضها النجوم ، أي فاعل وهمي غيبي . ومن الجلي أن أبا تمام يتبنى النمط الأول من المعرفة ويعده المعرفة الصحيحة الوحيدة :

« السيف أصدق أنباء من الكتب   في حده الحد بين الجد واللعب »

ويستمر أبو تمام في تعميق هذه النقطة وتطويرها إلى أن تكتسب شكلاً نهائياً غير قابل للجدال في محاجته المنطقية :

« لو بيّنت قط أمراً قبل موقعه   لبان ما حلّ بالأوثان والصلب »

وعندها تبدأ شخصية الفاعل في البروز ، وتبدأ معها إشكالية النص الممزقة.فمن الفاعل ؟

يفصح النص ، أولاً ، عن رؤية « واقعية » للفاعل ؛ فالفاعل هو الخليفة ؛ فهو الذي اتخذ القرار برفض « معرفة » المنجمين ، واستلال السيوف وغزو عمورية ، مؤكداً بذلك يقينية المعرفة النابعة من القوة . وهكذا تبدأ شخصية المعتصم في البروز ، ثم الارتقاء والصعود لتصبح شخصية بطل « هائل » يعلو على الإنسان ؛ على الفرد في أي شكل من أشكاله ، بحيث إنه يكون قادراً ، في حد ذاته ، على إثارة الرعب في نفوس جيوش الخصوم ، دونما جيش يسانده :

« لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد
إلا تقدمه جيش من الرعب »
« لو لم يقد جحفلا يوم الوغى لغدا
من نفسه وحدها في جحفل لجب »

أي أن شخصية المعتصم — الفاعلة — تكاد تصبح — بل تصبح — أسطورية تماماً ، أقرب إلى إحدى شخصيات ملاحم اليونان ؛ هرقل ، الإله الذي يفوق البشر في قوته .

وعند هذه النقطة تصل شخصية المعتصم ، كما بلورها أبو تمام ، إلى « سقف » لا يمكن أن تتعداه . فهو ؛ في نهاية المطاف ، يعيش في ثقافة دينية لا يمكن للإنسان فيها أن يجاوز حداً معيناً في ارتقائه ، وإلا نازع الإله قوته . وهو أيضاً يعيش في ثقافة دينية تنسب الفعل الخارق في نهاية المطاف لا إلى الإنسان بل إلى الإله .

وعند اصطدامها بهذا السقف الأيديولوجي ، تبدأ شخصية المعتصم العظيم في التقلص ؛ فيتحول المعتصم ، فجأة ، من فاعل إلى أداة تنفيذية لا أكثر :

« رمى بك الله برجيها فهدمها   ولو رمى بك غير الله لم تصب »

أنت ، إذن ، أيها المعتصم ، أداة فحسب : القذيفة التي لا فعل لها ، التي لا تعدو أن تكون « شيئاً » يرمي به الله البرجين فتتهدم المدينة . ولو أنك ، أنت القذيفة ، كنت قذيفة لقوة أخرى ترمي بك البرجين لما أصبت أنت ولما أصابت هذه القوة (ولذلك نرى قراءتين للنص : لم تصب/لم يُصب)

الفاعل العظيم السابق يختفي إذن ، ويتقلص ليصير أداة ، ويحتل مركز النص فاعل جديد هو الله .

لكن هذه الصيغة الجديدة لا تقر لتمثل حلا للإشكالية . فالشاعر ما يزال في أزمة داخلية حادة تتجلى في أن صورة المعتصم — بما هو فاعل — تعود إلى البروز بوصفها شخصية بطل عظيم . لكنها ما إن تبرز حتى تعود إلى الانضواء من جديد تحت ذات الفاعل الآخر — الفاعل الحقيقي — الله .

هكذا تتأزم القصيدة ، وتتأزم حركات التشكيل البنيوي فيها ، وتتأرجح بين فاعلين ، ولا تصل إلى حل نهائي لأزمتها ، أو لإشكاليتها ، ثمة — بانتظام — فاعلان ، أحياناً يبدو الأول فاعلاً حقيقياً ، وأحياناً يبدو أداة . أما الثاني فإنه دائماً على مستوى الإفصاح ، أي حيث تتجلى العلاقة بينهما ، فاعل حقيقي ؛ لكنه على مستوى الإضمار ، أي حيث تبرز شخصية الأول دون أن يذكر الثاني صراحة ، غائب لا ينسب إليه الفعل ؛ لكنه يبقى ، في كل إفصاح يتم ، الفاعل الغالب .

وفي هذه العملية كلها ، تكون جميع أبيات القصيدة ذات تركيب متجانس ، لا تمتلك انقسامات داخلية حادة . وفجأة يأتي البيت :

« تدبير معتصم بالله منتقم   لله مرتهب في الله مرتغب »

بتركيبه الباهر . فهو منقسم إلى شطرين لكنه متصل الشطرين

تركيبياً على مستوى أول : « منتقم لله » . وكل شطر منه منقسم إلى نصفين عن طريق التقفية الداخلية معتصم /منتقم/مرتهب/مرتغب. وهو البيت الوحيد فى النص كله الذى يملكُ هذه الخصائص .

ويكشف تحليل البيت طبيعته الانقسامية أولاً ، ثم يكشف توزعه بين إمكانيتين ؛ بين ذاتين وقراءتين مختلفتين ، كما يلى :

القراءة الأولى :

تدبير معتصمٍ
بالله منتقمٍ
لله مرتهبٍ
فى الله مرتغبِ

القراءة الثانية :

تدبير معتصم بالله
منتقم لله
مرتهب فى الله
مرتغبِ

والقراءة الأولى هى ، بطبيعة الحال القراءة القريبة ــ المباشرة ــ السطحية التى تدفعنا إليها التقفية الداخلية . وفى هذه القراءة يبدو مركز الثقل ، الفاعل ، هوالمعتصم ؛ فهو مرتكز التقفية الداخلية ، والإيقاع يمنحه مركزية واضحة ، وهو مذكور بالاسم والصفة بصيغة اسم الفاعل : معتصم/منتقم/مرتهب/مرتغب ؛ فهو ، إذن ، الفاعل الحقيقى على مستويات عدة ؛ أبرزها تقسيمه ، وإيقاعه ، وصيغة اسم الفاعل التى يوصف بها ، وهو صاحب التدبير .

لكن تعمقاً أكبر فى التحليل يظهر أن هذا الاحتمال ملغوم داخلياً ، بطريقة تنقل الفاعلية من المعتصم إلى الله . ويتجسد ذلك فى عدد من النقاط الدقيقة .

فالبيت منقسم إلى قسمين (شطرين) فى الأول يرد « الله » مرة واحدة ، وفى الثانى مرتين ؛ كأنه قد قسِّم بين فاعلين يطغى كل منهما فى نصف منه . لكن هذا الانقسام وهمى . فحيث يطغى الأول فإنه يطغى شكلياً فقط . ذلك أن التدبير ينسب إلى الخليفة (أى يكون هو الفاعل) ، لكن الخليفة يحمل اسماً دالاً على المفعولية ، أو بشكل أدق على الاتكائية إلى فاعل آخر ؛ فاسم الخليفة « المعتصم » هو اسم فاعل شكلاً ، لكنه فاقد للفاعلية مضموناً ؛ لأنه « معتصم بـ» قوة أعلى هى الله . وهكذا فإن الخليفة موزَّع منقسم ؛ فهو فاعل فى الصيغة الشكلية ، لكنه ليس فاعلاً فى الحقيقة . وتوجد هذه السمة فى جميع الصفات المنسوبة إليه : فهى كلها صيغ اسم الفاعل ، وكلها ، دلالياً ، تحيل الفاعلية إلى الله . فالمعتصم منتقم لله ، وهو « مرتهب » ، أى أنه فى علاقة لا يمارس فيها الإخافة ، بل يخاف فيها من آخر ، هو الله ، وهو « مرتغب » يطمح إلى رضا آخر ، هو الله .

أى أننا الآن أمام القراء الثانية الممكنة للبيت ، وهى القراءة التى يفقد فيها المعتصم المركزية والفاعلية ، ويمتلكها الله :

« تدبير معتصم بالله
منتقم لله
مرتهب فى الله
مرتغب »

وبهذه القراءة يتخلخل نظام التقفية الداخلية ، ولا يعود المعتصم مركز هذه التقفية ، بل يصبح الله هو مركزها ، كما يتغير الإيقاع ليبرز مركزية الله .

وهذه القراءة هى القراءة العميقة للنص ؛ القراءة الخفية . أى أننا أمام قراءتين : مباشرة سطحية تبدو للعين ، تبرز فاعلاً مباشراً واضحاً ، هو الذى مارس الغزو ، وقام به وانتصر ؛ ولا مباشرة ، عميقة ، لا تبدو للعين ، بل تبرز للعقل المتعمق ؛ أى أنها تنتمى إلى البنية الأيديولوجية الخفية ، تبرز فاعلاً مسلوب من الفاعلية ، أمام فاعل آخر أقوى وأعظم ، لم يمارس الغزو بنفسه لكنه هو الذى شاء ونفذ مشيئته عن طريق الأداة .

بيد أن البيت لا يصل إلى هذه الصيغة النهائية المستقرة التى تحسم فيها الإشكالية ، بل يظل موزعاً حتى فى هذه اللحظة . فهو لا يسلب المعتصم الفاعلية كلها ، بل يحوله إلى فاعل تنفيذى . وتظل اللفظة الوحيدة فى البيت التى تشترك بين القراءتين ولا تتأثر بالتغيير فى تركيبه هى « تدبير » ؛ فالتدبير للمعتصم ، مع أن المعتصم يتكىء على قوة أخرى . تظل القصيدة تحاول أن تنسب فاعلية حقيقية للإنسان ، لكنها لا تفصح عنها تماماً ، بل تتركها معلقة فى سياق فاعلية إلهية . ويتجلى هذا النزاع الداخلى فى توزع البيت بين القراءتين المذكورتين ، وفى تثبيته للتدبير ؛ كما يتجلى فى الطغيان السطحى ، لكن المموّه ، للألفاظ التى تتعلق بالمعتصم (أربعة ألفاظ : معتصم ، منتقم ، مرتهب ، مرتغب) ؛ وفى الطغيان الحقيقى لاسم الله مكرراً باللفظة ذاتها (ثلاث مرات : بالله ، لله ، فى الله) . وتمضى القصيدة بعد أن تجسِّدت أزمتها الداخلية (الأيديولوجية) فى البنية اللغوية ذاتها ، لتبرز المعتصم البطل مع غياب كامل لله ، على مدى مقاطع طويلة . لكنها تعود بعد ذلك ، فى نهايتها تماماً ، لتبرز البعد الآخر فيها ، وهو الارتباط بالله :

« أبصرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تنال إلا على جسر من التعب »
« إن كان بين صروف الدهر من رحم
موصولة أو ذمام غير منقضب »
« فبين أيامك اللائى نصرت بها
وبين أيام بدر أقرب النسب »

واضعة البطل من جديد ، ضمنياً ، موضعاً انضوائياً بإزاء القوة العظمى ، لكن بعد أن تكون قد مارست حركتها الجوهرية ثانية ، وهى السماح لشخصية الفاعل « الحقيقى » الذى تراه ، بالبروز والارتقاء ، قبل أن تصطدم بالسقف الأيديولوجى للعالم الذى تعيش فيه ، وتبرز الفاعل « الحقيقى » الأيديولوجى الذى لا تراه ، لكنها تعيه وعياً حاداً طاغياً .

١٩ ــ الغياب ــ أيديولوجى

ناقشت التجلى الأدبى للأيديولوجيا فى الفقرات السابقة كلها من منظور رصد الظواهر التى تتشكل فى الثقافة وإبراز أبعادها ودلالاتها الأيديولوجية . ويمكن أن نرى بسهولة أن مناقشتى هذه قد تمت على مستوى الحضور : أى أنها كانت ترى الظاهرة المتشكلة ، بادية أو

خفية ، وترصدها ، ثم تقوم بتحليلها في سياقات محددة ، ومن منطلقات نظرية محددة . لكن ثمة منظوراً آخر ، يبدو لي أكثر غوراً وأهمية وسفسطة من منظور الحضور ، هو منظور الغياب . إن للحضور دلالته دون شك، لكن للغياب أيضاً دلالته ؛ وإن دلالة الغياب قد تكون أكثر جوهرية وتجسيداً لبنية الثقافة من دلالة الحضور . وإذا كان الشكليون الروس قد أشاروا على مستوى جزئي جداً إلى اختفاء ظاهرة ما من نص أدبي بوصفه دالاً ، ومنحوه مصطلحاً متميزاً هو الـ "minus device" (أي الوسيلة السالبة)[٧٩] ، فإنني أود هنا أن أنقل هذا التصور إلى مستوى أبعد شمولية وكلية ، هو مستوى الحياة الثقافية والفكرية بأكملها . ولأن استخدامي لمصطلح الـ "minus device" لتجسيد هذا المفهوم قد يؤدي إلى التباس ضار ، فإنني سأقترح مصطلحاً جديداً هو « دلالة الغياب » ، أو « قراءة الظواهر الغائبة » . وسأعود هنا إلى بوتومور من جديد لأبرز شكلاً من أشكال الدلالة الأيديولوجية معتدلاً ، وأكثر جلاء من « دلالة الغياب »، لكنه يعين على فهم ما أعنيه بصورة أفضل . يتحدث بوتومور ، كما أشرت سابقاً ، عن وجود الأيديولوجيا في كل تصور علم ـ اجتماعي ، وعن تأثيرها على أفكار البشر وأفعالهم في الحياة اليومية ، ثم يتابع ليقول :

« وهي تملك هذا التأثير إما لأنها محقونة بمذهب اجتماعي ما ، أو لأنها ، وهي تستثني أي تأثيرمذهبي مباشر ، تجذب الانتباه إلى ملامح معينة للحياة الاجتماعية وتؤكدها ، في حين تهمل ملامح أخرى ، مؤدية بهذه الطريقة إلى إقناع الناس بأن يتصوروا شروط [حياتهم] ومستقبلهم المحتمل في إطار طقم من المعطيات دون آخر »[٨٠] .

هكذا تلعب الأيديولوجيا دورها في الإفصاح والإضمار ؛ في الإبراز والتغييب ؛ في الإثبات والنفي ؛ ودورها في ذلك كله ليس أعظم في طرف منه في طرف آخر .

ومن هذا المنظور ، أو من منظور أكثر اتساعاً ولطافة ، نستطيع أن نصف المكون الأيديولوجي في النص من خلال علاقتي الحضور والغياب ؛ بمعنى أن حضور المكون الأيديولوجي صراحة هو وجه واحد فحسب من تجلي علاقة الأدب بالأيديولوجيا ؛ أما الوجه الآخر فإنه غياب المكون الأيديولوجي صراحة : أي أن ثمة نمطين من وجود المكون الأيديولوجي في النص ؛ أحدهما يتمثل في حضوره ، والآخر يتمثل في غيابه .

بهذا المعنى يصبح الغياب وجهاً من وجوه الحضور ، ويصبح الفقدان وجهاً من وجوه الوجود . وهذا هو بالضبط معنى الـ "minus device" (كما اقترح استخدامه هنا) . إن انشغال النقد العربي القديم ، مثلاً ، بالدراسة اللغوية للنص : بتركيبه ونظمه وشقشقات المعاني الجزئية فيه ، دون إيلاء اهتمام واضح لعلاقة الأدب بالمجتمع وبالصراعات الدائرة في الحياة العربية ، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ، وبالعلاقة مع الثقافة الدينية الطاغية ، لم يكن فحسب فعلاً جمالياً ، بل كان تعبيراً عن أيديولوجيا سائدة هي أيديولوجيا فئة « هل أقول طبقة ؟ ليس تماماً » مرتبطة جذرياً بالسلطة ؛ بالحكم في أشكاله المباشرة (الخليفة ، القادة، الحكام) ؛ بالبلاط والبُلَيْطات الفرعية ؛ بالثقافة الرسمية ، أي بالمركز . ولذلك فإننا نفتقد في النقد العربي ـ على ما أتصور ـ أدنى درجة من درجات الاهتمام بالشعر الذي مثل رؤية الهامش ؛ رؤية الخارجي ؛ رؤية الثقافة المضادة ، أو تحت ـ الأرضية . فليس في هذا النقد في تياراته الرئيسية أي اهتمام ، مثلاً ، بشعر التصوف أو الزنج أو القرامطة أو الطبقات الفقيرة ، أو الإنسان المسحوق بأي صيغة برز ، أو بالأدب « الشعبي » كما يتمثل في ألف ليلة وليلة ، والجنس الأدبي الذي يمكن تسميته « فن القصص العربي : الحكايات » .

وقد تكون مفارقة لاذعة أن يستخدم المفهوم الذي طوره الشكليون الروس بالإشارة إلى عملهم نفسه من منظور معاد لهم . لقد كان ليون تروتسكي من أوائل من أدركوا أن الفن الذي ينفي الأيديولوجيا هو أيضاً أيديولوجي ؛ أي أنه اكتشف دلالة الغياب ، إلى جانب دلالة الحضور ، اكتشافاً حدسياً لم يتحول لديه إلى صيغة نقدية مبلورة . ففي مقالته الحادة ضد الشكليين الروس، يفند تروتسكي مواقف شكلوفسكي وياكوبسن حول تطور الأدب ، وعلاقة الأدب بالمجتمع . . والتفسير الماركسي للأدب ، مؤكداً باستمرار أن الأدب في كل أشكاله نتاج لواقع اجتماعي ولفكر طبقي . ويميز تروتسكي في سياق حديثه بين الأدب « الخالص » "pure" والأدب الجماهيري الشعبوي "populist" اللذين تطورا في روسيا القيصرية ، رابطاً بين النمط الثاني والتعبير عن آلام المسحوقين وآمالهم ، وبين الطرف الأول والبورجوازية الصاعدة ؛ وفي هذا السياق يؤكد تروتسكي أن الماركسية ، ملتصقة بصعيد التحليل العلمي الدقيق :

« تسعى بالدرجة نفسها من الثقة إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للفن الخالص ، بالقدر نفسه الذي تسعى به إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للفن المنحاز [إلى الجماهير] »[٨١]. وبعد مناقشة مطولة للموضوع يصوغ تروتسكي موقف الماركسية من أطروحات شكلوفسكي بعبارة صارمة نهائية :

« إن تأكيد الاستقلال التام « للعامل » الجمالي عن التأثيرات الاجتماعية ، كما يعبر عنه شلوفسكي ، مثل على مغالاة محددة تضرب جذورها ، هي أيضاً ، في الشروط الاجتماعية ؛ إنها جنون العظمة في علم الجمال وقد قلب واقعنا الصلب رأساً على عقب »[٨٢] .

ومن الجلي أن مثل هذا المنظور يعين على القول بأن الشكليين الروس طمحوا إلى تجريد النقد (والأدب ؟) من الأيديولوجيا ، لكنهم كانوا هم أنفسهم نتاجاً لتغيرات في الفن وفي الأفق الأيديولوجي في روسيا كانت قد سادت سابقاً في أوروبا الغربية ، وأدت إلى ظهور المدرسة الشكلية الغربية[٨٣] .

٢٠ ـ أيديولوجيا النقد

الفعل النقدي في جوهره فعل أيديولوجي . وكل نقد يصدر عن أيديولوجيا متشكلة . وحتى حين لا يحمل فعل النقد إلا دلالته اللغوية الأصيلة في العربية ، فإنه يكون مشرباً بالأيديولوجيا . فالنقد هو تمييز الزائف من الصحيح . وبمجرد أن نعرّفه بهذه الطريقة البسيطة ، فإننا نحدده بأنه فعل (معياري) يستند إلى مجموعة من القيم المتشكلة مسبقة التصور ؛ وكل تشكل فكري مسبق التصور ، سابق على لحظة الممارسة أيا كان نوعها ، هو ، جوهريًا ، فعل أيديولوجي . إن النقد يتضمن موقفا ؛ أي أن ثمة « موقفاً نقديا » ؛ وكل موقف نقدي هو ، تحديداً ، تمثل للعالم القائم ، واستجابة له أيديولوجياً . ومن هذا المنظور ، فإن الموقف اللانقدي المطلق ، أي قبول العالم كما هو ، هو

وحده موقف غير أيديولوجي . ولا أعني بالقبول هنا التمثل والفهم والإقرار ، بل أعني انتفاء الاستجابة المكتنهة ، وانتفاء الموقف النابع من الاكتناه نتيجة لذلك ، وهذا أقرب إلى أن يكون موتا نفسياً وفكرياً حقيقياً ، وإذعاناً مطلقاً . أما القبول بمعنى التفحص والتمحيص والموازنة والإخضاع للتجربة والتجريب ثم الإقرار ، فإنه هو أيضاً موقف أيديولوجي ؛ لأنه يستند إلى مجموعة من القيم مسبقة التصور والتشكل ، هي التي أدت إلى الإقرار عن طريق مقايسة الواقع المعاين بالقيم التي يحملها المعاين ويزن بها ما يعاينه[٨٤] .

ليس ثمة مفهوم نقدي مؤسِّس واحد في تاريخ النقد نقي من الأيديولوجيا ، وسيكون عبثاً أن أحاول هنا امتحان جميع المفاهيم المؤسسة لتسويغ الزعم الذي أزعمه . لذلك سأكتفي بأحد المفاهيم الطاغية في النقد العالمي الآن ، وهو مفهوم لا يبدو أن ثمة من هو على استعداد حتى للدخول في تساؤلات جدية حوله ، وأقصد بذلك مفهوم الوحدة ، بشكل خاص كما تبلور في عمل كولردج ، وكما تطور بعده في النقد الحديث .

ما أظن باحثاً واحداً حتى الآن وجد في نفسه القدرة على تحقيق درجة من الانفصام عن ثقافة الحداثة تسمح له بالانفلات خارج الإطار التصوري الذي يشكله النقد الحديث ، والذي تعد مقولة الوحدة فيه بديهية تصورية مطلقة . وما أظن باحثاً واحداً نظر إلى هذه البديهية التصورية بوصفها حاملاً أيديولوجياً من الطراز الأول (وإن بعض الظن إثم) .

بيد أن تمحيصاً ، من خارج الإطار التصوري لمقولة الوحدة ، يبرز حقيقة باهرة : هي أن الوحدة التي يدور الحديث عنها في النقد لا يمكن أن تتبلور نقديا إلا نتيجة لعملية أساسية هي « البحث عن الوحدة » . وعلى حين يمكن أن تعد الوحدة خصيصة نصّية ، فإن « البحث عن الوحدة » لا يمكن أن يعد كذلك ، بل هو تعبير عن هاجس يشغل العقل - الذات الممارسة للبحث عن الوحدة لا أكثر . وحين نكشف ببساطة عن أن البحث عن الوحدة لا يتم بشكل بريء ، بل يتم لإيمان مسبق التصور بأن وجود الوحدة في النص قيمة إيجابية (جمالية أو فنية أو أدبية أو أيديولوجية) ، يتجلى ببساطة مشابهة كون البحث عن الوحدة ، في جوهره ، فعلاً أيديولوجياً .

لنتصور ما يحدث للنقد العالمي المعاصر الآن ، (وللفكر منذ هيجل حتى الآن مروراً بماركس)[٨٥] ، إذا رفضنا البحث عن الوحدة أولاً ، وإذا رفضنا ثانيا مقولة الوحدة ، وإذا رفضنا ثالثا ، إضفاء قيمة إيجابية على النص الأدبي الذي يمتلك « وحدة » ؛ لنتصور ما سيحدث للنقد العالمي الآن ، إذا بلورنا مقولة جديدة تزعم أن العمل الأدبي الذي يمتلك وحدة داخلية (أو عضوية أو بأي معنى آخر اتفقنا عليه) قد يكون عملا ساقطاً ، لأن علاقته بالعالم الحديث وبالتجربة الإنسانية المعاصرة في مثل هذه الحالة ستكون علاقة مُخلخلة ؛ ففي (عالم) يتفتت ، وتتبعثر أجزاؤه ، ويفتقر إلى الكلية والعضوية والتكامل ، على مستوى الإنسان الفرد ، والمجتمع والكون ، يكون العمل الأدبي الذي تتآلف أجزاؤه وتتنامى عضوياً لتمنحه وحدة كلية ، عبثاً تصوريًا ، أقرب إلى المفارقة اللاذعة منه إلى الاكتمال الفني . لنتصور مقولة جديدة تزعم أن اللاتَبَنْيُن ، واللا تكامل ، واللا نظام (أي الفوضى) هي أسمى أنماط الأشكال الفنية قدرة على تجسيد التجربة المعاصرة ، ومن ثم أكثرها إنسانية والتحاماً بالوجود الإنساني - الفردي المجتمعي في آن واحد . هذه الافتراضات تكشف إمكانية حاسمة : هي أن البحث عن الوحدة ، وتقديس الوحدة ، قد لا يكونان أكثر من تعبير عن أيديولوجيا سائدة تشكلت أصلاً في إطار رؤيا دينية صوفية للعالم وللإنسان وعلاقته بالطبيعة ، وللمجتمع ، وللفن ، لكنها تحولت إلى أشكال أخرى (قارن ، مثلاً ، مع إلحاح لوسيان جولدمان الماركسي على أهمية الوحدة ، التي ينبني عليها عملهُ النقدي وعلم الاجتماع كله)[٨٦] ، وأن هذه الرؤيا ليست أكثر من تجسيد لهواجس مرحلة ثقافية تاريخية معيَّنة ، تمتد من الرومانسية إلى منتصف القرن الحاضر ، وتمثل اجتماعياً صعود البورجوازية والرأسمالية الأوروبية وهيمنتها وسعيها إلى نشر أيديولوجيتها ، وخلق تصور لعالم متناغم ، متجانس موحَّد ، وأن الانقلاب الفكري الجديد في الثقافة المعاصرة هو بالضبط ذلك الانقلاب الذي سيرفض مقولة الوحدة صادراً عن رؤيا جديدة للعالم ، وللإنسان وعلاقته بالطبيعة ، وللمجتمع وللفن .

لكن ؛ إذا كانت مقولة الوحدة كما وصفتها الآن مقولة أيديولوجية ، فإن المقولة المناهضة لها التي طرحتها لا تقل عنها أيديولوجية . والفرق بينهما هو فرق في نمط الأيديولوجيا التي تصدر عنها كل منهما . من هذا المنظور تبدو كل مقولة مناهضة للوحدة مقولة أيديولوجية . إن مقولة التناقض ، مثلاً ، التي يبدو جاك دريدا مهووساً بها ، هي أيضاً مقولة أيديولوجية ؛ فذهاب دريدا إلى أن غاية العمل الفلسفي التفكيكي هي إدراك التناقض الذي يتخلل بنية الفكر الفلسفي تحديدا ، أي من حيث هو فكر فلسفي[٨٧] ، وذهاب أتباعه إلى أن غاية العملية النقدية هي إدراك التناقض الذي يتخلل بنية العمل الأدبي تحديداً ، أي من حيث هو عمل أدبي (راجع ، مثلا ، دراسات بربارة جونسون وبول دومان وجيوفري هارتمن وهارولد بلوم ، بشكل خاص[٨٨] ، إنما ينبع من تصور أيديولوجي يرى في التناقض خصيصة سلبية في بنية العمل الادبي ، لكنه يعدها طبيعية ، برغم سلبيتها ؛ أي أنها مما لا حول ولا قوة لنا بإزائه مادمنا ننتج نصوصاً أدبية ــ نقدية . ومادمت قد أشرت إلى هارولد بلوم ، فإنه يمكن أن أشير الآن إلى أن جهده النقدي كله يصدر عن أيديولوجيا طاغية ؛ أيديولوجيا تنسب لعملية التأثير والتأثر ــ التي تمتلك طبيعة القانون الذي الذي لاحول ولاقوة لنا بإزائه ــ قيمة جمالية محددة : هي قيمة توليدية تطويرية ، بمعنى أنها تنقل شخصية الفنان وتكوينه الفني من مرحلة بدائية إلى مرحلة أكثر تطوراً وأهميّة : أي أعظم قيمة .

أخيراً ،

هل يمكن أن ننفي عن تصور كارل ماركس للأيديولوجيا بوصفها وعياً زائفاً وناتجاً عن البنية الاقتصادية ، طبيعته الأيديولوجية ؟ أي هل أمامنا سوى أن نرى أننا ، في اللحظة التي نصف فيها الأيديولوجيا بأنها سلبية القيمة ، نصدر عن موقف أيديولوجي ، يؤمن بأفضلية المعرفة العلمية المنظمة على المعرفة التي ينتجها الفكر أو النظرية المستقلة ؛ موقف مناهض للأيديولوجيا ، ظاهرياً ، لكنه عميق التجذُّر فيها فعلياً ؟

٢١- النقد، والأيديولوجيا ، ومشكلة القيمة

برغم أن المنحى النظرى الذى تشجِّع تصورات ماركس الأصلية

(خصوصاً العلاقة بين البنية العليا وبنية الاساس) على بلورته وتطوره هو التعليل بالدرجة الأولى ، فإن النقد الماركسى التطبيقى ابتداء من النماذج القليلة جداً التى خلّفها ماركس وإنجلز ، حتى آخر ما قام به جولدمان وأدورنو ، يعد بالدرجة الأولى نقداً « تقويميا » ، غير مهادن فى مواقفه من الأعمال الأدبية التى يراها متبنية لمواقف أيديولوجية تناقض أطروحاته الأساسية ، وغير متردد فى إطراء ما يتبنى منها هذه الأطروحات . وتبدو هذه السمة فيه من الجلاء والنصاعة والشمول ، بحيث إننا نفاجأ تماماً حين يأتى ناقد ليتهم النقد الماركسى بأنه ينفر من معالجة مشكلة القيمة ويتحاشاها ، خصوصاً حين يكون هذا الناقد نفسه ماركسياً . إلا أن هذا هو بالضبط ما يفعله واحد من أبرز النقاد الماركسيين الصاعدين الآن فى الغرب ، هو تيرى إيجلتن . ويبدو لى إيجلتن فى موقفه هذا كأنه يخوض معركة دون كيشوتية مع طواحين هواء تظهر له فى هيئة نقد ماركسى يرفض الانخراط فى التقويم واتخاذ موقف من مشكلة القيمة . وعلى حين قام عمل تروتسكى فى موقفه من الشكليين الروس ، وعمل لوكاش فى دراسته للرواية المعاصرة ، على التقويم من منظور شديد الوضوح ، وقام عمل بنجامين على تحديد القيمة الأدبية بالقيمة السياسية ، فإن إيجلتن يظل قادراً على كتابة فصل هجومى ماحق ضد النقد الماركسى الذى يظل نائياً عن الانشغال بمشكلة القيمة فيقول :

« إن السكوت عن التمييز النوعى بين كاتبين كبوشكين وكوفنترى باتمور يبدو عبثاً تماماً من وجهة نظر النقد الماركسى . لكن هذا الاحتشام المتصنع النظرى منتشر وشائع فى علم الجمال الماركسى . وفى شكله الأبسط يبدو هذا الموقف إحساساً بالضيق (النابع من الإيمان بالمساواة) بإزاء النخبوية المتضمنة فى تخصيص مكانة من الطبقة الثانية لأعمال أدبية ما ؛ كم يبدو شريفاً عالياً تفضيل بليك على بتجمن . أما فى شكله الأكثر سَفْسَطَةً فإنه يطرح نفسه كعلموية صارمة معادية للمثالية القاطنة فى الحكم المعيارى . ومهمة الناقد تبعاً لهذا الموقف ليست أن يضع الأعمال الأدبية على سلم تقويمى ، بل أن يحقق معرفة علمية بشروط إمكانيتها التاريخية . وسواء أكانت هذه الأعمال ستقبل أم تُلْعَن فإن ذلك غير ذى علاقة فى النهاية بالنسبة لهذا الغرض ، وهكذا يُنفى التقويم من مجال علم الأدب لكى يربى وينمى ، ربما كمتعة خاصة »[٨٩] .

وإذ يرفض إيجلتن هذا الموقف ، فإنه يوحّد بينه وبين موقف النقد الوضعى/المثالى واصماً كلا الموقفين بأنهما عاجزان :

« وعلى حين يعيد النمط الأول من النقاد [الماركسيين] إنتاج الأيديولوجيا البورجوازية عن طريق نزعة المساواة التجريدية لديه ، فإن الثانى يعيد إنتاج هذه الأيديولوجيا فى نزعته التنظيرية « المجردة - عن القيمة »[٩٠] . أما من هم هؤلاء النقاد ؟ وما هى الطواحين التى يحاربها إيجلتن ؟ فإن ذلك مما لا يفصح هو عنه ومما يعجز فهمى عن إدراكه دون تبرع منه به .

٢١ ــ ١

لقد شغلت مشكلة القيمة الأيديولوجية ، بصورة أو بأخرى ، النقد العالمى زمنا طويلاً دون أن تقدم إجابة وافية لها . بيد أن ثمة محاولات يمكن تصنيفها تراتبياً ، تبدأ بالمفاهيم الفجة للالتزام أو إخضاع العمل الأدبى للدعوة (الإسلامية ، مثلاً ، أو الماركسية) ، وتنتهى فى إحدى ذراها تصورياً ، وفى إحدى صيغها الفكرية المهمة نقدياً ، فى عمل ڤالتر بنجامين[٩١] ؛ إذ يبدو لى أن الصيغة التى وصل إليها بنجامين هى واحدة من أفضل الصيغ المطروحة الآن فى الفكر النقدى فى العالم ، على صعيد محدّد هو مجاوزة ثنائية القيمة الفنية/النزعة الأيديولوجية ، واقتراح صيغة توحّد بينهما .

يدرك بنجامين أن البعد الأيديولوجى أو السياسى للعمل الأدبى ، كما بلورته الدراسات النقدية حتى زمنه ، قد ظل قلقاً غير قابل للموضعة الدقيقة فى إطار نظرية نقدية متماسكة ، وعاجزاً عن حل التعارض الذى تصوره بين النزعة (السياسية) والنوعية (الجودة الأدبية) ، وهو يصف حالة النقد بأنها لم تصل إلا إلى صورة مملة تتمثل فى ظهور صيغتين متعارضتين ؛ إحداهما تقول « يكفى العمل الأدبى أن يكون ملتزماً لكى يكون جيداً » ، على حين تقول الثانية : « العمل الأدبى الذى يكون ملتزماً ينبغى أيضاً أن يكون جيداً » . وبين هاتين الصيغتين يتأرجح النقد عاجزاً عن حل الإشكالية المطروحة .

أما بنجامين فإنه يطرح صيغته الجديدة عن طريق صهر التصورين الأساسيين اللذين يبدوان متغايرين فى الصيغتين السابقتين ، وتوحيدهما فى صيغة واحدة مختلفة جذرياً : « أود أن أبرهن لكم أن النزعة التى يكشفها عمل أدبى لا يمكن أن تكون صحيحة سياسيًّا إلا إذا كانت صحيحة بمعنى أدبى . وما يعنيه هذا هو أن النزعة التى تكون صحيحة سياسيًّا تتضمن نزعة أدبية ، ودعونى أضيف فوراً : أن هذا النزوع الأدبى الذى يكون محتواه بشكل صريح أو ضمنى فى كل نزعة سياسية سليمة ، هذا النزوع ولا شىء آخر هو الذى يشكل نوعية العمل [الأدبى] وجودته ؛ ولهذا السبب فإن النزعة السياسية الصحيحة للعمل تمتد لتغطى أيضاً نوعيته (جودته) الأدبية ، لأن النزعة السياسية الصحيحة تحتوى على نزعة أدبية هى أيضاً صحيحة »[٩٢] .

وتنبع أهمية تصور بنجامين هذا لا من عده القيمة الأدبية مندرجة ضمن القيمة السياسية فحسب ، بل من تحديده لمعنى « القيمة الأدبية » ؛ وهو تحديد يرفض جميع التصورات الماركسية السابقة عليه ، ويؤسس منحى جديداً تماماً فى دراسة الموضوع . فالقيمة الأدبية بالنسبة إليه ، كما يصفها حين يطوّر الصيغة الأساسية السابقة ويرهفها ويبلورها بشكل نهائى ، تبدو مرتبطة بالتقنية :

« نستطيع الآن أن نؤكد ؛ بشكل أكثر دقة ، أن هذه النزعة الأدبية قد تتكون من التطوير التقدمى للتقنية الأدبية ، أو من التطوير التراجعى لها »[٩٣] .

وفى خطوة تالية يحدد بنجامين العلاقة بين هذه التقنية الأدبية المتقدمة والنزعة السياسية الصحيحة فى إطار مفهوم « الاعتماد الوظيفى » ، أو « التبعية الوظيفية » ، منطلقاً من تمييز أساسى للناقد الروسى ترتياكوف (Tretyakov) « بين الكاتب الفاعل والكاتب المُخْبِر » .

وليس ثمة من شك فى أن أطروحة بنجامين ثورية بمعنيين ، الأول أنها تثوير للفكر النقدى نفسه ؛ والثانى أنها ترتبط بالفعل الثورى

والفكر الثورى(٩٤) والبروليتاريا . لكن هذه الثورية ليست ضمانة لتماسكها النقدى وجدواها ؛ إذ من الواضح تماماً أن تماسك الأطروحة يعتمد اعتماداً مطلقاً على مفهوم « القيمة » الذى تتضمنه ، وعلى تحديد « الأدبية » . والقيمة هنا لا تكشف إلا فى إطار « الصحة » : « ما هو صحيح سياسيًا صحيح أدبياً » . ويحدد مفهوم الصحة بأنه إسهام من نمط معين فى الصراع بين الطبقة العاملة والرأسمالية ، لصالح الأولى طبعاً .

أما مفهوم « الأدبية » فإنه لا يناقشه إطلاقا ، بل يتخذ منه موقفاً « استبداهيًا » (أعنى أنه يعده واضحاً بديهياً) ، مع أن ذلك غير صحيح على الإطلاق . ذلك أن قدراً هائلاً من النقد الحديث ، بدءا من الشكليين الروس إلى التفكيكيين ، قد جعل همه الأول اكتشاف « الأدبية » ، و« الشعرية » .

ثم إن هذا التصورّ يربط الأدب والقيمة بمرحلة تاريخية معينة ، وبتصور محدد للتركيب الاجتماعى ، وإذا ظهر أن هذا التصور لا يستوفى التشكلات الاجتماعية عبر التاريخ ، أو إذا ظهر أن تاريخ المجتمعات والأدب يضم مراحل غير مرحلة الصراع بين الرأسمالية والبروليتاريا ، تصدعت أطروحة بنجامين تصدعاً خطيراً .

والحقيقة البسيطة هى أن كلا الافتراضين المطلوبين لتصديعه سليم .

تفترض نظرية بنجامين ، ضمنيًا ، أن القيمة الأدبية وظيفة من وظائف سلامة الموقف الأيديولوجى ، بمعنى أن وجود الثانية يحتم وجود الأولى . ولو كان لنظريته هذه الصيغة العامة لكانت أقل تهافتاً ؛ لكنه حين يحدد الموقف الأيديولوجى السليم بأنه يتمثل فى الوقوف إلى جانب البروليتاريا فى صراعها ضد الرأسمالية ، فإنه يجعل هذا الموقف أكثر ضيقاً ومحدودية ومن ثم أكثر تهافتاً (بالمعنى المنطقى الصرف للكلمة) . ومن بين النتائج المنطقية الضمنية العديدة لنظرية بنجامين واحدة على قدر كبير من الخطورة ، وعلى قدر مماثل من الضعف ، هى أن العمل الأدبى الذى يتبنى موقفاً أيديولوجيًا مرتبطاً بطبقة أخرى ، أو غير طبقى أصلاً ، أو لا يتبنى موقفا أيديولوجيًا من هذه القضية المحددة أو غيرها ، بل يبلور المواقف المتعارضة دون أن يكون طرفاً فى الصراع الدائر بينها ـ هو بالضرورة عمل فاقد للقيمة الأدبية . وهذه الصيغة لا تختلف فى شىء عن الصيغة التى طرحت فى الفكر الدينى ، وربطت القيمة بالتزام القيم الدينية والدعوة إليها والدفاع عنها والتبشير بها(٩٥) . ومن نافلة القول أن يشير المرء إلى أن من أسوأ أنماط الإنتاج الأدبى فى العالم نصوصاً دينية وبرولتيارية ، وأن من أفضل نماذج الأدب فى العالم نصوصاً يمكن أن تقرأ خارج كلا هذين الإطارين . لكن إشارتى هذه لا تعنى إطلاقاً أن النصوص الدينية والبروليتارية هى نصوص سيئة ، بل تعنى ببساطة أن القضية مطروحة بشكل خاطىء ، حين تطرح على هذا المستوى ، وأن علينا أن نبحث عن مستوى آخر لطرحها عليه ، وعن نظرية فى القيمة لا تتألف من طرفين ـ قيمة سياسية أو دينية (أو أيديولوجية بشكل عام) ، وقيمة أدبية ، بل تتألف من طرف واحد هو القيمة الأدبية : ذلك أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون له إلا قيمة من نمط واحد محدد هو أولاً وأخيراً نمط أدبى ؛ أما حين يفترض الناقد أن للعمل قيمة أدبية ـ لكنه خال من القيمة أيديولوجيًا ، فإن حكمه لا يكشف خصيصة فى العمل الأدبى ، بل يكشف خصيصة فى فكر الناقد نفسه ، هى خصيصة أيديولوجيّة صرف . وفى حالة كهذه نكتشف فى سياق جديد سلامة مقولة كون (Kuhn) التى أشرتُ إليها سابقاً ، وهى أنه ليس ثمة من حقائق مستقلة عن النظريات التى تملكها حولها . ولقد كان من زوايا الامتياز الباهرة للنقد العربى القديم ، فى تياره الرئيسى الذى يمثله عمل القاضى الجرجانى وعبد القاهر الجرجانى أنه ألح ـ فى سياق يطغى فيه الفكر الدينى والإرهاب الدينى طغياناً كاسحاً ـ على استقلالية القيمة الأدبية للنص عن قيمته الدينية . وسواء أكان هذا الموقف مجدياً نقدياً أم لم يكن كذلك ، فإنه مما ينبغى تسجيله باحترام عميق للكفاءة الفكرية والتجرد العقائدى اللذين يختفيان وراءه ؛ وهما كفاءة وتجرد يصدران عن إمامين من أئمة الفكر الدينى نفسه ، لا من أئمة الفكر النقدى فحسب . أما كيف تتحدد القيمة الأدبية ، وما مقوّماتها ، فإنه مما لا يسهل الجواب عليه أولاً ، ولا يدخل فى إطار هذا البحث ، ثانياً ، ويحسن أن تتم مناقشته فى مناسبة مقبلة .

٢١ - ٢

من جهة أخرى ، تقوم أطروحة بنجامين على تأكيد مبالغ فيه لامتلاك التقنية ، بمعنى محدد ودقيق للكلمة ، دوراً فى العمل الأدبى ، هو دائماً لمصلحة البروليتاريا سياسيًا . إن تقنية المونتاج فى العمل المسرحى ، فى رأيه ، ثورية لأنها تنقل إلى المسرح تطورات حدثت فى فنون أخرى كالإذاعة والسينما . لكنه ليس واضحاً على الإطلاق لماذا ننسب إلى تقنية المونتاج هذه القيمة الأيديولوجية . ولنضف إلى ذلك ، ما هو أكثر أهمية : لماذا نفترض كون تقنية المونتاج فى ذاتها ذات قيمة تقدمية أدبيًا ولماذا نعد هذا شيئاً بديهياً ؟ يبدو لى أن المسوّغ الوحيد لعمل بنجامين هنا هو عصرية التقنية ، أى كونها نتاجاً للمرحلة التاريخية الحاضرة . وبهذا المعنى ـــ إذا قبلنا الأطروحة ـــ يصبح المحك (الوحيد ؟) لثورية التقنية وتقدمها الفنى وصحتها السياسية هو انتماءها إلى مرحلة تاريخية معينة أو عكسها للحاضر الراهن .

أما ما قد يبدو فى عمل بنجامين من أن أهمية المونتاج تنبع لا من طبيعته العصرية أو تقنيته بل من دوره فى تقطيع العمل المسرحى ، وتدمير الوهم ، وخلق التغريب وكشف التناقضات (كما فى عمل بريخت) ، فإنه غير دقيق وغير قابل للانطباق ـــ فنياً ـــ على جميع الفنون الأخرى وفى جميع المراحل التاريخية . قد يكون التغريب فى سياق المسرح الرأسمالى أو البورجوازى ذا وظيفة محددة ثورية ، كما فى الجوهر من عمل بريخت ، لكن هل يبقى التغريب فى مسرح ومجتمع اشتراكيين ، مثلاً ، مالكاً للقيمة الأيديولوجية ذاتها ؟ ومن ثم هل يظل للمونتاج قيمة أدبية فى هذا السياق الأخير ؟ من الواضح هنا أن نظرية بنجامين مقيدة بإطار تاريخى محدد ، وبأشكال فنية سائدة فى نمط محدد من المجتمعات هو المجتمع البورجوازى الغربى ، لكن التاريخ والمجتمعات والنظريات النقدية أكثر شمولية وأهمية بكثير من أن تصاغ جميعاً ضمن معطيات هذا المجتمع بالذات . إلا أن عمل بنجامين يظل مهما على صعيد نظرى صرف ، يتمثل فى كونه ينقل محور التركيز ، فى دراسة الأدب ودوره السياسى وعلاقته بالأيديولوجيا ، من تتبع الأطروحات الفكرية التى يصوغها الكاتب بشكل نظرى إلى مستوى التقنية والأدبية ؛ إلى مستوى البناء الفنى للعمل الأدبى ، واكتشاف الدلالات الأيديولوجية للشكل . وهو فى ذلك يفيد من

إنجازات الشكليين والتشكيليين الروس ، ومن أطروحات دادا والسريالية[٩٦] . وهو المؤسس الحقيقى للاتجاه الذى طوّره جولدمان (دون إشارة لبنجامين) والمطوّر الحقيقى لعبارة لوكاش المشهورة : « إن العنصر الاجتماعى حقاً فى الأدب هو الشكل » . أما أطروحته نفسها فإنها تفتقر إلى التماسك النظرى من جهة ، وإلى الدقة فى تحديد المفاهيم ، من جهة أخرى ، كما تفتقر ـ وهذا أخطر ما فيها ـ إلى القابلية للانطباق الشمولى أو لاكتشاف القوانين . وبغير مثل هذه القابلية ـ كما تعلّم الماركسية نفسها التى يصدر عنها بنجامين ـ لا يمكن أن تكون للنظرية قيمة حقيقية . ويبدو لى مدهشاً تماماً أن بنجامين يضع نظريته فى صيغتين متفاوتتين دون أن يدرك وجود أى تفاوت بينهما .

فهو فى مقالته الأساسية حول الموضوع (التى يبلور فيها النظرية) يقول إن صحة النزعة السياسية تنطوى على (أو تشمل) صحة النزعة الأدبية . وأن هذا يتبلور فى اختيار الكاتب لتقنية معينة . ويجهد خلال المقالة كلها للبرهنة على هذه الأطروحة .

بيد أنه فى مقالة أخرى « حوارات مع بريخت »[٩٧] ، يسجّل مذكراته عن حوار بينه وبين بريخت عن النقد الذى وجهه الأخير لمقالته الأساسية . وفى هذا السياق يصوغ أطروحته بشكل مغاير كما يلى : ـ «١٩٣٤» ، ٤ تموز . أمس ، حديث طويل فى غرفة مرض بريخت حول مقالتى « المؤلف منتج » . قال بريخت إن النظرية التى طورتها فى المقالة ـ (وهى) أن الحصول على تقدم تقنى فى الأدب يغير فى النهاية وظيفة الأشكال الفنية ، [ومن ثم وظيفة وسائل الإنتاج الفكرية -in tellectual أيضاً] ، ولذلك فإنه محك للحكم على الوظيفة الثورية للأعمال الأدبية ـ تنطبق على فنانين من نمط واحد فحسب ؛ كتاب الطبقة البورجوازية العليا ، الذين يعد نفسه واحداً منهم . وبالنسبة لكاتب كهذا ، كما قال بريخت ، يوجد بحق نقطة تضامن وتلاحم مع مصالح البروليتاريا ! وهذه هى النقطة التى يستطيع فيها الكاتب أن يطوّر وسائل إنتاجه . . . . . »[٩٨] .

ومن الجلى هنا أن الفاعل الحقيقى فى عملية تطوير وسائل الإنتاج هو التقدم التقنى فى الأدب الذى يأتى أولاً . كما أن من الشائق أن بنجامين يستخدم عبارة فى النهاية (eventually) ملغياً أى علاقة مباشرة أو آلية بين العمليتين ، ومركزاً على الطبيعة التدريجية لها أو غير المحدودة بزمن ، على الأقل . ثم إن من الشائق أن التقدم التقنى الذى يأتى أولاً يغير فى النهاية وظيفة الأشكال الفنية ووظيفة وسائل الإنتاج الفكرية .

أما فى مقالته الأساسية نفسها فقد كانت العملية معكوسة ؛ إذ كان تغييروسائل الإنتاج هو هم الكاتب الأساسى وغرضه الواعى ، وكان استخدام التقنية وسيلة لتحقيق هذا الغرض . يقول بنجامين مثلاً :

« الكاتب . . . الذى يفكر بعناية فى وسائل الإنتاج اليوم . . لن يعنى بالمنتجات نفسها ، بل سيعنى دائماً ، فى الوقت نفسه ، بوسائل الإنتاج . بكلمات أخرى ، ينبغى أن تمتلك منتجاته وظيفة منظمة إلى جانب شخصيتها وقبلها بوصفها أعمالا مكتملة » .

أخيراً ، تبدو لى نقطة الضعف الرئيسية فى نظرية بنجامين فى إطلاقية ربطها للقيمة السياسية والتقنية بالبروليتاريا وصراعها ضد الرأسمالية ؛ وتبدو إطلاقية هذا الربط فى تحليله لمعنى الانتماء الطبقى عند الفنان ، وتركيزه على الانخراط فى الفعل الذى يؤدى إلى تحويل وسائل الإنتاج الثقافية . لكنها تبدو أيضاً فى المعارضة التى يقيمها بين العقل (فى نقده لجماعة « الموضوعية الجديدة » واتهامه لهم بأنهم يقصرون دورهم على أن يكونوا رجال فكر) ، والبروليتاريا . فهو يختتم مقالته بالقول : « إن الصراع الثورى ليس حرباً تخاض بين الرأسمالية والعقل ، بل حرب تخاض بين الرأسمالية والبروليتاريا »[٩٩] .

وبرغم أن ما يقوله بنجامين هنا سليم لامراء فيه ، وبرغم أن معارضته العقل/البروليتاريا لا تعنى أكثر من نفى لأى أطروحات مثالية أو للتنظير والفكر الصرف ، فإن مقولته تظل محدودة . ذلك أن الصراع الذى يدور فى المجتمعات الإنسانية ليس دائماً وإطلاقاً صراعاً بين البروليتاريا والرأسمالية ، بل إن ثمة أشكالاً أخرى لا تحصى من الصراع ، تنبع من الشروط الموضوعية السائدة فى مجتمع ما من المجتمعات . كما أن ثمة صراعات تدور لا ضمن المجتمع الواحد بل بين المجتمعات والدول المتناحرة . وما الصراع بين البروليتاريا والرأسمالية إلا أحد وجوه الصراع ؛ وهو وجه لا يتجلى إلا فى مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع ورأس المال ووسائل الإنتاج والبنى الاقتصادية . ومن الجلى أن حصر بنجامين لسريان نظريته فى هذا المستوى المحدد والمرحلة التاريخية الخاصة يجعلها محدودة الجدوى فى فهم العلاقة بين الأيديولوجيا (أو السياسة بخاصة) ، والأدب ، وفهم « القيمة » التى يمتلكها العمل الأدبى أدبياً ، إذا كان « صحيحاً » سياسياً . فمثل هذه النظرية تبدو قليلة الجدوى فى تحديد القيمة والصحة السياسية فى إطار الثقافة العربية المعاصرة ، مثلاً ؛ حيث تتجلى محاور صراع متعددة تتقاطع وتتشابك : صراع على مستويات قومية ، واجتماعية ، وضد غزو استعمارى وضد دولة استيطانية ، وصراع على مستوى الأيديولوجيات التقليدية (الدينية بخاصة) وأيديولوجيات مضادة لها ، وصراع على مستوى طبقى ضمن المجتمع الواحد ، وعلى مستوى طائفى وقبلى . وسيكون منظوراً ضبابياً تماماً ، وزائفاً فى تقديرى ، ذلك المنظور الذى يقلّص جميع أشكال هذا الصراع ، بل الصراعات فى المرحلة التاريخية الحاضرة ، إلى صراع بين البروليتاريا والرأسمالية فى المجتمع العربى ، أو على مستوى عربى وعالمى ـ على الرغم من أهمية هذا المستوى من مستويات الصراع . أنا أعى تماماً أن مثل هذا المنظور قائم فى الثقافة العربية الآن ، وأن أصحابه سيردون على اعتراضاتى بهذا الرد ، بيد أننى لا أستطيع قبول الأطروحة أو اعتمادها الآن فى تفسير الظواهر الثقافية والاجتماعية المعقدة فى الحياة العربية ، أو فى دراسة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا من المنظور الذى يقترحه بنجامين .

وحتى إذا افترضنا جدلاً أن الصراع بين البروليتاريا والرأسمالية هو الأكثر جذرية الآن ، وأنه الصراع الذى يتبطّن جميع أشكال الصراع الأخرى فى المجتمع العربى ؛ أى إذا افترضنا أن التناقض البنيوى فى المجتمع العربى هو التناقض : البروليتاريا/الرأسمالية ، وأن جميع التناقضات الأخرى مظاهر تعبيرية (manfestations) عنه ، أو إفرازات له ، وهذه أطروحة قابلة للتأمل وإمكانية الإثبات أو النقض ـ فإن الفنان الذى يتخذ مواقف معينة من هذه المظاهر

التعبيرية ، ويستخدم تقنيات محددة فى عمله ، قد يتخذ مواقفه استجابة للتناقضات الواضحة لديه ، دون أن يكون التناقض المتبطن بالضرورة حاضراً فى عمله .

وليس من السهل أن نفترض دائماً أن الصحيح سياسياً على مستوى التناقضات الواضحه لابد أن يتطابق مع الصحيح على مستوى التناقض المتبطن ، أو أن نفترض أن هذا التطابق سيكون دائماً ــ حتى لو وجد ــ قابلاً للكشف . ويبقى السؤال فى هذ الحالة قائماً : ما الموقف النقدى الذى نتخذه فى مثل هذه الحالة ؟ كيف نحدد « القيمة » و« النوعية » السياسية والأدبية ، ونقدر بدقة نقدية تامة أن العمل الفنى المنتج يمتلك الصحيح سياسياً ولذلك فإنه تحديداً ينطوى على السليم أدبياً ؟

وما أطرحه هنا من تساؤلات ليس مقصوراً فى انطباقه على الثقافة العربية والمجتمع العربى ؛ فهو قابل للانطباق فى أى سياق آخر . ولعل فى موقف جورج لوكاش مما يسميه « مأزق العصر الذى نعيشه » ما يشعر بأهمية هذه التساؤلات ؛ فقد كتب لوكاش فى أوائل الستينيات مقالته المشهورة « فرانز كافكا أو توماس مان »[100] التى يختتمها بالإشارة إلى مجالات جديدة مفتوحة أمام الأدب البورجوازى . وفى هذه المقالة يقول لوكاش إن المأزق الحقيقى لعصرنا ليس التضاد بين الرأسمالية والاشتراكية بل التضاد بين السلام والحرب . ويرى لوكاش أن الواجب الأول للمثقف البورجوازى قد أصبح رفض القلق (angst) القدرى المسيطر سيطرة كلية . وهذا يتضمن عملية إنقاذ للإنسانية ، بدلاً من تحقيق أى اختراق فى اتجاه الاشتراكية .

ولعل عبارة لوكاش تتضمن بصورة خفية ، تعريضاً بموقف بنجامين ؛ فهى دون شك ترى محرق التضاد ، ومحرق فاعلية المثقف البورجوازى ، شيئاً آخر غير الانخراط إلى جانب الاشتراكية فى مواجهة الرأسمالية . ذلك أننا هنا نواجه تناقضاً جديداً : الحرب/السلام ، لا يمكن أن يعد بشكل حتمى متطابقاً مع التناقض الأساسى (الرأسمالية/الاشتراكية) ، والفنان قادر على اتخاذ موقف إيجابى أيديولوجياً من هذا التناقض الجديد ، بل هو مطالب باتخاذه ، دون أن يعنى ذلك بالضرورة أن اختياره العقائدى هذا هو اختيار ضد الرأسمالية إلى جانب الاشتراكية . ومثل هذا الاختيار ، فى عرف لوكاش ، حامل للقيمة أو ، بعبارة بنجامين ؛ « صحيح سياسياً » ؛ فهل يفقد الاختيار سلامته لأنه ليس اختياراً على صعيد التعارض رأسمالية/بروليتاريا ؟

أخيراً تبدو لى محدودية نظرية القيمة عند بنجامين (وعدد كبير من النقاد الماركسيين) فى قضية خطيرة جداً : هى ضيق الأفق المكانى والتاريخى الذى تستند إليه تحليلاتهم ، والذى يتبلور فيه مفهوم القيمة لديهم . فمن الملاحظ فى أعمالهم جميعاً ، أنهم مفتونون بتحليل الأدب فى المجتمع البورجوازى أو الرأسمالى الغربى ، وأن نظرياتهم (من لوكاش إلى بنجامين إلى جولدمان) تنبع من استقراء المادة الأدبية المنتجة فى هذا المجتمع فقط ؛ وهذه حقيقة صارخة ولافتة للنظر بحدة ؛ فمن المستغرب أن يكون نقاد ماركسيون كهؤلاء لم يستقوا مادتهم الأدبية من خارج النماذج الرأسمالية ، أى من الكتاب فى الدول الاشتراكية مثلاً (الاتحاد السوفياتى وأوروبا الشرقية ، واثنان منهم ينتميان إلى هذه الأخيرة) ، أو من دول العالم المتنامى (الثالث) ، خصوصاً فى ضوء انشغالهم بمشكلة الاستعمار والسيطرة الاستعمارية على المجتمعات المتنامية . ومن الغريب أن القضية الأساسية فى المجتمعات الغربية بدت بالنسبة إليهم قضية الصراع الطبقى ، مع أنهم جميعاً تقريباً كانوا يصدرون فى تحليلهم الاجتماعى عن إدراك حاد لضمور الصراع الطبقى فى هذه المجتمعات (مدرسة فرانكفورت بشكل خاص)[101] ، ويصلون إلى إحساس كامل بالتشاؤم حول مستقبل الثورة البروليتارية . ومن الطبيعى أنهم فى هذا الإطار الأيديولوجى المحدود قد رأوا وظيفة الأدب من منظور دوره فى هذا الصراع المفترض الذى لا يحدث ، وفى إمكانية أن يسهم فى إحداثه . لكن من الطبيعى أيضاً أن نقول إن النمط الغربى ليس النمط الكونى ، لا على صعيد البنية الاجتماعية ولا على صعيد طبيعة الإنتاج الأدبى وعلاقته بالنظام القائم . ومن هذا الفرق تنتج حقائق مهمة جداً ، منها ما يلى : إن ولع جولدمان بأعمال جان جينيه ، مثلاً ، ينبع من أنه يرى فيها روح التفاؤل بإمكانية التمرد . وهو يخصص لها قدراً كبيراً من عنايته لهذا السبب . لكن هذا التفاؤل وإمكانية التمرد اللذين يراهما جولدمان فى أعمال جينيه فيقدرها لذلك ، ملمحان بارزان بل طافيان على السطح أيضاً ، فى كثير من الأعمال الأدبية فى العالم العربى . فالشعر العربى الحديث والقصة والرواية والمسرح مشحونة جميعاً بأدب التمرد والرفض والنزوع ، بحيث إن الناقد ليس بحاجة إلى ابتكار وسائل التحليل أو التفسير المعقدة للعمل الأدبى وللمجتمع لكى يرى تجانساً بينهما يسمح بلمح التمرد . إن التمرد ظاهر فى كل مكان من أكثر قصائد البياتى المبكرة هجومية ومباشرة ، إلى أعقد نصوص أدونيس وأكثرها خفاء .

ومن الجلى هنا أن المنهج يصبح أقل جدوى بكثير فى حالة دراسة الإنتاج الثقافى العربى منه فى حالة دراسة أدب أوروبا الغربية ؛ فيما يسعى المنهج إلى كشفه بشق الأنفس هناك ، واضح هنا وضوح الشمس ، بحيث لا حاجة حتى إلى البحث عنه . وليس ثمة من شك فى أن القصور المنهجى وضحالة النتائج التى يصل إليها مثل هؤلاء النقاد مرتبطان جذرياً بعقدة « المركزية الأوروبية » التى كشف عنها فى الثقافة الغربية عدد من الباحثين المعاصرين ، من أهمهم إدوارد سعيد فى تحليله لأثر هذه المركزية الأوروبية على تصوير الاستشراق للشرق وللعالم العربى بشكل خاص . وفى ضوء ما قدمته من نقاش يبدو لى أننا مواجهون الآن فى النقد العربى بضرورة اكتناه إشكالية القيمة سعياً وراء تطوير نظرية للقيمة تنفلت من إسار المركزية الأوروبية ، وتمتلك درجة أعلى من الشمولية (أى من القابلية للانطباق «عالميًا») ومن الخصوصية (أى من المقدرة على تجسيد خصائص النتاج الثقافى العربى وعلاقته بالبنى الاجتماعية ــ الاقتصادية ــ السياسية ــ الثقافية (بما فيها الدينية) وفهمها وتفسيرها وتوجيه مسار حركة هذا النتاج فى آن واحد) .

٢١ ــ ٣

يتخذ تيودور أدورنو موقفاً مغايراً تماماً لموقف بنجامين ، برغم أن كلا الناقدين يصدر عن معطيات التحليل الماركسى للمجتمع والثقافة والأدب . ويكاد أدورنو أن يتخلى عن إسناد أى أهمية للموقف الأيديولوجى ، ملحاً على مفهوم جديد يسميه « المحتوى الحقائقى » للعمل الأدبى (truth content)[102] ، وهو مفهوم معقد ، لا شك

أنه يفسم ، فيما يضم ، المحتوى الأيديولوجى ، لكنه أكثر سعة منه ، وهو أقرب إلى الموقف الفلسفى ومصداقية الرؤيا التى يمثلها العمل الأدبى للعالم . ولعل فى المثل الذى يقتبسه أدورنو نفسه لتوضيح مفهومه خير بلورة له . ففى دراسته لمسرحية إبسن « البطة البرية » ، يصف أدورنو « المحتوى الحقائقى » لها بأنه :

« تمثيل العالم البورجوازى بوصفه دائماً عالماً أسطورياً ، بسبب عقدة الإحساس بالاتهام « واللوم » التى تولدها العلاقات ضمن المجتمع البورجوازى ، وبأن الأمر فيه هو دائماً قضية مصير أعمى يحكم فى العالم البدائى الكئيب الذى يخرج منه شخصية الطفل فى المسرحية بطريقة ما ، ضعيفة هامشية ليصبح ، بمعنى أسطورى أيضاً ، ضحية عقدة التعنيف هذه » .

وينطلق أدورنو ليصف العمل الأدبى بأنه نظام ؛ وحدة فى التعدد والكثرة ، ويسند أهمية كبيرة لهذه الوحدة ، برغم أنه لا يعدها قيمة مطلقة ، بل يقر بأن بعض الأعمال التى لا تشكل « وحدة فى الكثرة » قد تكون عظيمة : مثل الشذرة أو القطعة ، بل أنه ليعد غياب الوحدة دالاً ، كما يعد غياب المعنى دالاً .

ويقرر أدورنو أن ما يحدِّد القيمة الجمالية لعمل أدبى هو « محتواه الحقائقى » (truth — content) . فإذا كان فيه محتوى كهذا كان جميلاً ، وإذا لم يكن لم يكن .

وهذه القيمة ، فى عرف أدورنو ، لا تقال مباشرة ، بل تُتَضمَّن فى العمل الأدبى بصورة غير مباشرة ؛ ففى مسرحية إبسن المذكورة لا يعبر عن المحتوى الحقائقى بشكل مجرد ، بل عن طريق تشخصن العناصر المختلفة فى هذه المسرحية بالذات .

والمحتوى الحقائقى يجاوز النص نفسه ، وتمثل عملية إدراكه وصولاً إلى أعلى درجة من الفهم (ولذلك لا تدركه إلا الفلسفة) ؛ وفى هذه العملية ينبغى مجاوزة وجود العمل الفنى الخالص ، كما أنه فى بداية التحليل كان ضرورياً أن يستحضر المرء معرفة سابقة ليدخلها فى العمل من أجل تملكه تملكاً تاماً . وتنبع هذه الضرورة من حقيقة أن العمل الأدبى مزدوج الشخصية ؛ فهو فى اللحظة نفسها « حقيقة اجتماعية » (أو واقعة اجتماعية) ، وشىء آخر بالقياس إلى الواقع ، شىء هو ضد هذا الواقع ومستقل عنه ؛ وذلك بالضبط ما يجعله حقيقة اجتماعية . وهذه الطبيعة الالتباسية للعمل الأدبى - أى كونه ينتمى إلى المجتمع ، ومختلفاً عنه فى آن واحد - تؤدى إلى حقيقة أن المستوى الأعلى من الفن ، أى محتواه الحقائقى ، وما يمنحه أخيراً نوعيته بوصفه عملاً فنيا ، لا يمكن أن يكون أمراً جمالياً صرفاً ، بل على العكس من ذلك ، إن المحتوى الحقائقى نفسه يقود إلى ما هو عبر العمل ومجاوز له ، (ولذلك لا تدركه إلا الفلسفة) ، وذلك لأنه — على وجه التحديد — يشخصن تلك اللحظة الفنية التى يكون الفن فيها ، فى حقيقته ، « أكثر من الفن » .

ويدعو أدورنو إلى اتخاذ هذه الطبيعة التى يمتلكها الفن منطلقاً لنمط جديد من النقد الأدبى ، نمط « سيكون جديراً بالإنسان وجهده » .

هكذا يربط أدورنو بين القيمة والمحتوى الحقائقى للعمل الأدبى ، مقراً بأن مسألة القيمة هى مسألة جمالية جزئية على الأقل (بطريقة عكسية ، أى بالقول بأن ما يمنح القيمة ليس أمراً جمالياً صرفاً) .

لكننا لم نبتعد كثيراً عن لغة الأيديولوجيا ؛ أى عن ربط القيمة بموقف أيديولوجى (من المجتمع البورجوازى بشكل خاص) . ومن أجل تطوير نقدى جذرى ، لابدَّ أن نصل إلى نقطة نفهم فيها هذا الرباط - سواء أكان قوياً أم ضعيفاً ، جلياً أم خفياً — بين القيمة والموقف الأيديولوجى . بيد أن ثمة شرطاً أساسياً ينبغى أن يتحقق من أجل أن يكون هذا الفصل ذا أهمية نقدية : هى أن نستطيع بلورة نظرية للقيمة فى عزلة عن الموقف الأيديولوجى ، قادرة فى النهاية على تعليل أهمية الظاهرة الأدبية ، ودورها فى الحياة الاجتماعية والثقافية لا فى حاضرها فقط ، بل تاريخياً أيضاً ، بلغة نقدية دقيقة ، وفى إطار منهجى متين محكم . ولا يكفى أن نلغى المشكلة ، أى أن نقول ببساطة إن القيمة لا تشتق أو ترتبط بالموقف الأيديولوجى وكفى . ويبدو أننا حتى الآن غير قادرين على ذلك ، وما زال أمام النقد مئات المراحل التى ينبغى أن تقطع قبل أن يصل إلى صيغة كهذه .

بيد أن عدداً من المحاولات قد تمَّ من أجل قطع المسافة بيننا وبين هذه النقطة النائية،من آخرها الجهد الذى قام به تيرى إيجلتن للخوض فى مشكلة القيمة من منظور ماركسى.ولعل أهم مقولة يقدمها إيجلتن هى قوله (مع أنه يصدر عن منطلقات ماركسية كما يفعل أدورنو وبنجامين ولوكاش) :

« ولا يعنى هذا ، مع ذلك ، القول بأن النص القيِّم (الثمين) هو دائماً [النص]الحامل لقيم ومقدرات « تقدمية » ، أو أنه الانعكاس المجرد « لموضوع — طبقى » تقدمى» (١٠٣)

ولا يقلل من أهمية هذا الرأى سوى كلمة واحدة هى « دائماً » ، فهى تكشف عن ثبات منظور القيمة عند إيجلتن وربطها بالقيم « التقدمية » التى يحملها العمل الأدبى ، برغم أنه يجعل هذا الربط الآن قاعدة لها استثناءات ، على حين كانت عند آخرين قاعدة دون استثناءات . ومن الاستثناءات التى يذكرهاحالة بن جونسون بالقياس إلى والتر لاندور ، كما أن من بينها وورد زورث الرومانسى .

ويطغى لدى إيجلتن إحساس بأنه يعمل فى فراغ تصورى ؛ فالماركسية ، فى رأيه ، قد صمتت عن معالجة مشكلة القيمة ، وهو يفترض أن سبب هذا الصمت عن مناقشة القيمة الجمالية قد يكون « أن الشروط المادية التى ستجعل من مثل هذا الإنشاء [أى مناقشة القيمة الجمالية] ممكناً بصورة تامة لم توجد بعد »(١٠٤) .

أما لماذا يفترض إيجلتن أنه هو الآن - وهو ناقد ماركسى — قادر على مناقشة القيمة الجمالية ، بأسلوبه الهجومى - لكل الاتجاهات - الصارخ ، القطعى فى أحكامه المطلقة ، برغم أن « الشروط المادية لمثل هذا الإنشاء لم توجد بعد » ، فذلك أمر محير تماماً . وأما كيف يتجاهل هوس النقد الماركسى بالقيمة ، والتقويم ، وعمل أدورنو وعشرات الآخرين سواه ، فإن ذلك مما لا تفسره إلا الرغبة فى اكتساح كل ما فى الساحة من أجل تثبيت القدمين فيها بوصف المرء رائداً مبتكراً مفتتحاً لمجاهل جديدة بكر . وذلك كله سمة من سمات عمله ، وليس له فى الواقع النقدى فى العالم أدنى المسوِّغات على الإطلاق .

يخلص إيجلتن من مناقشته المطوَّلة إلى صيغة تبدو عليها الجدة اللغوية ، لكنها فى الواقع ، وراء ضباب الكلمات الراكضة ،

لا تقترح حلاً لمشكلة القيمة قائماً على الفصل بينها وبين المحتوى الأيديولوجي للعمل الأدبي . فهو يرى أن :

« قيمة النص ، تتحدد بالأسلوب المزدوج لإيلاجه فى تشكيل أيديولوجي وفى الخط السلالى (النَّسَبى) للإنشاء الأدبى . وبهذه الطريقة يدخل النص فى علاقة مع مدى - هو مدى جزئى دائماً - من القيم والمصالح ، والحاجات ، والقوى ، والقدرات (الاستطاعات) المحتمة / المحدَدة تاريخياً والمحيطة به ؛ [ولا يعنى هذا] أن النص « يعبر عن » أو « يعيد إنتاج » هذه الأشياء (إذ إن النص مصنوع من كلمات لا من حاجات) ، بل إنه يركّب نفسه بالعلاقة مع العلامات الأيديولوجية التى تقنن هذه الأشياء »[١٠٥] .

وفى نهاية بحثه ، وبعد حديثه عن صمت الماركسية عن معالجة مشكلة القيمة ، يقول إيجلتن « إن الجمالى أثمن بكثير من أن يُسلَّم دون صراع إلى الجماليين البورجوازيين ، وإنه للمؤث بتلك الأيديولوجية إلى درجة أعلى من أن تسمح بمصادرته كما هو. وربما كان شىء ما من المعنى الذى تملكه المصطلحات « الجمالى » و« الأخلاقى » يكمن بالضبط فى هذا الصمت المؤقت ، الاستراتيجى لأولئك الذين يرفضون أن يتحدثوا . . أخلاقياً أو جمالياً »[١٠٦] .

لكن صمت إيجلتن يأتى بعد معركة صاخبة من الكلام ، دون أن يفصح عن معنى كامن يحدد الجمالى بطريقة مقنعة ، سارية نقدياً .

وإن الباب ما يزال مشرعاً للداخلين أو الذين تجتذبهم الأبواب المشرعة ، وإن الكلام لضرورى فى صخب الصمت السائد !

قد تكون أطروحة إيجلتن الأساسية هى ما يمكن أن يستنبط من مقطع متميز فى دراسته لمشكلة القيمة ، يلح فيه على كون النص تنظيماً لغوياً ذا خصائص مميزة ، يكشف لنا بآلية محددة الواقع التاريخى الذى يصدر عنه . ويستحق هذا المقطع الاقتباس كاملاً ، لا لما يتجلى فيه فعلاً من صيغ نقدية كاملة التبلور ، بل لأنه يتحرك فى مسار يبدو لى سليما وقابلاً للتطوير :

« إن مقولة تروتسكى . . سليمة : وهى أن الأدب ليس مجرد شكل من أشكال الوصول التوثيقى إلى الأيديولوجيا . الأدب نمط خاص من أنماط التنظيم اللغوى يقوم ، عن طريق إزعاج (إقلاق) ، للأنماط التقليدية لخلق الدلالة (للتدليل) ، بتأريض (foreground) أنماط معينة من صنع المعنى بشكل يسمح لنا بتحسس الأيديولوجيا التى تكمن [هذه الأنماط] فيها طبيعياً . ومثل هذا التأريض هو فى اللحظة ذاتها نتاج صنعى مركّب ، وتحريض تجريبى يبتلع القارىء إلى لعب بين العلامات يكون مغوياً بقدر ما يمتلك من لاطبيعية (Unnaturalness) .إن النص مسرح يضاعف ، ويطيل ، ويختزل ويغير علاماته هازًّا إياها ومحرراً إياها من المحددات المفردة،وداعجاً ومزيجاً إياها بحرية لا يعرفها التاريخ ، من أجل أن يسحب القارىء إلى دخول أعمق تجريبى إلى الفضاء المخلوق بهذه الطريقة . وثمة ، طبعاً ، أطراف متقابلة قطبياً هنا : النص الذى يغرِّب عمداً باستعراضه « المفرط » للوسائل Devices ، والنص الذى يجتذبنا بشكل من أشكال الكتابة « الطبيعية » « البريئة » التى لها ظاهرياً ، شفافية التجربة نفسها . بيد أن العمل الأدبى هو بدرجة أعلى نمطياً غير قابل للتقليص إلى أى من هذين (النمطين) : فهو يشبك التعاطف بقدر لا حقيقيته ولا واقعيته .. وإنه بالضبط بسبب كون لا واقعيته ولا حقيقيته تسمح بقدر يزيد على الطبيعى من تمديد المعانى واختزالها ، « يجعلنا نرى » (ونغرى بأن نقبل) الصور المعدلة (versions) أو النسخ التى يقدمها للواقع التاريخى »[١٠٧]

وبرغم أن هذا الكلام لا يخرج بقدر دال على جوهر الفرضية التى تجعل غاية العمل الأدبى الإفصاح عن الأيديولوجيا التى يصدر عنها ، فإنه،بتأكيده التنظيم اللغوى للنص،قابل لدرجة أعلى من التطوير النظرى فى اتجاه فهم أسلم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، وللاستمرار فى مناقشة مشكلة القيمة فى إطار منجزات نقدية جديدة - تبرز بشكل خاص فى البنيوية والسيميائيات المعاصرة - قد تؤدى فى مرحلة مقبلة إلى حلول أكثر جذرية وتماسكا .

٢١ - ٤

ويبدو فى نهاية المطاف ، أن مشكلة القيمة لا يمكن أن تحلَّ فى إطار أيديولوجى ، لأنها ، ضمن هذا الإطار تشكل معضلة جوهرية تنبع من كون القيمة ، أو الحكم والتقويم ، فعلاً أيديولوجياً هو أيضا . فكل تقويم ، فى حدود المعرفة المنهجية القائمة الآن ، يصدر عن أيديولوجيا متشكلة ويتضمنها . ولأنه كذلك فإننا حين نقوم بتقويم عمل أدبى هو كذلك تشكيل أيديولوجى ، نكون فى موقع من يعارض أيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى . بل إن الأمر لأفدح من هذا ، إذ إننا فى الواقع نكون فى موقع من يحاول أن يقوم أيديولوجيا موسطة بأيديولوجيا (غير موسطة) أكثر شمولية منها ، لأنها تصدر الآن عن مُتلقٍ تضم استجابته الأيديولوجية النص الموسط ، والأيديولوجيا الموسِّطة ، والواقع الذى أنتج فيه النص ، والمبدع الذى أنتجه ، بالإضافة إلى أيديولوجيته هو (المتلقى) . على حين كانت أيديولوجيا النص أقل شمولية من ذلك . بيد أن هذه الأيديولوجيا « الحاكمة » الآن أضعف علاقة بالواقع الذى أنتج فيه النص ، ومعرفتها به معرفة نصية ، فى حين أن معرفة النص به معرفة خبرة ومعايشة . وهكذا فإن أيديولوجيا التقويم تكون أقل وأكثر فى آن واحد من الأيديولوجيا الموسطة فى النص . وبسبب ذلك فإنها فعل أيديولوجى مشوَّه فى أقل تعبير ؛ وكما قلت سابقاً ، لن تحل مشكلة القيمة إلا حين يستطيع النقد أن يفرغ فعل التقويم من كل محتوى أيديولوجى له - إذا كان ذلك ممكناً .

٢٢ - النقد / الأيديولوجيا : الوظيفة الأيديولوجية للنقد

سأعود الآن إلى ميشيل فوكو . وقد يبدو مفاجئاً فى عمله أنه فى الفصل الوحيد الذى يخصصه للنقد والأيديولوجيا[١٠٨] لا يتحدث عن النقد بالمعنى الشائع للمصطلح ، ولا عن الأيديولوجيا بالدلالة المباشرة لها ، بل يكتب عن الطفرة ؛ عن التغيرات الجذرية التى حدثت فى القرن الثامن عشر فى مجالات ثلاثة : النمو العام ، والتاريخ الطبيعى ، ودراسة الثروة . وفى كل ذلك يؤكد على انبثاق سمة أساسية جديدة تمتلكها الأشياء ، لا تتمثل فى خصائص خارجية لها ، بل فى مكوِّن يكمن فى صلبها : هو الجهد البشرى الذى خُصِّص لإنتاجها ؛ أى العمل .

وفى هذا السياق الذى يبدو غريباً ، يناقش فوكو أهمية الأيديولوجيا فى تطور المعرفة ، ويبرز دور الأيديولوجيا بوصفها « علم الأفكار » ، العلم الذى يفسر تطور المعرفة من الإحساس إلى المفاهيم.

ويكشف فوكو عن محاولة الأيديولوجيا لتقديم تفسيرات كلية شاملة من خلال مفهوم التمثيل . وفى هذا الإطار يصفها بأنها (بمعنى محدد لا ضرورة لتوضيحه الآن) « آخر الفلسفات الكلاسية » ، كما يصفها بأنها « معرفة كل معرفة » ، كما تصورها الأيديولوجيون مثل دستوت دوتراسى .

وفى مقابل الأيديولوجيا مباشرةً ، يضع فوكو « النقد » (الذى يبدأ مع كانت) ، ويصف بزوغه بأنه « عتبة حداثتنا المعاصرة » ـ مع أنه يعتقد أن نقطة الانطلاق ، بالنسبة لكلا الأيديولوجيا والنقد الكانتى ، واحدة ، وهى علاقة التمثيلات بعضها ببعض ، بيد أنه يظهر كيف أن كانْت كان يسعى إلى تجنب دراسة التمثيل ذاته من أجل أن يكشف الشروط التى يمكن لتمثيل العالم أن يتم تبعاً لها . ويعد فوكو عمل كانت نقطة الانطلاق فى التاريخ الثقافى الأوروبى ، التى تأتى فى نهاية القرن الثامن عشر : وهى انسحاب المعرفة والفكر إلى خارج فضاء التمثيل(١٠٩) .

يقف النقد هنا نقيضاً للأيديولوجيا . ويسمح تصور فوكو ، ومجموعة من التصورات التى بلورها هذا البحث فى فقرات سابقة ، كما تسمح تصورات لم تُبلور هنا ، وبشكل خاص الأطروحة التى يقدمها بيير بوردو حول العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا المسيطرة(١١٠) ، بتنمية فرضية محددة حول علاقة النقد بالأيديولوجيا ووظيفته بإزائها فى السياق الفكرى العام ، وفى السياق الخاص بدراسة الأدب . ومن الجلى أن مضمون هذه الأطروحة هو أن وظيفة النقد هى الوقوف نقيضاً للأيديولوجيا ، وتفكيك الأيديولوجيا السائدة عن طريق كشف التناقضات التى تخلقها هذه الأيديولوجيا ، بل كشف التناقضات داخلها أيضاً ، بهدف خلخلتها وتلغيمها ونسفها.(١١١)

وقد تؤدى هذه العملية إلى تأسيس أيديولوجيا جديدة تتحول هى كذلك إلى أيديولوجيا سائدة .

لكن وظيفة النقد ، من جديد ، هى تفكيك الأيديولوجيا السائدة الجديدة ، وهكذا ؛ أى أن وظيفة النقد الدائمة هى تصعيد حدة الصراعات الأيديولوجية فى الثقافة إلى نقطة التناقض الكلى ، بهدف نسف الأيديولوجيا السائدة ـ المرتبطة بالطبقة الحاكمة ـ وخلق الشروط الملائمة لثورة جذرية تفرض سيادة طبقة صاعدة ضمن التركيبة الاجتماعية . هكذا نتصور نمطين من النشاط « التعليقى » ، أى من كتابة نص على نص : الأول يهدف إلى ترسيخ الأيديولوجيا السائدة ، لأنه يصدر عنها أصلاً . وهو بهذه الصفة ، ليس نقداً بل تعليق ؛ إنه حاشية على متن ، ومن هنا فهو فعل تابع . والثانى يصدر عن وعى نقدى ضدى يهدف إلى تفكيك الأيديولوجيا السائدة ، إنه النقد الوحيد الحقيقى : إنه متن بإزاء متن ، ومن هنا فهو فعل إبداعى .

وحداثتنا النقدية فى النهاية ، مرتبطة بهذا الوعى النقدى الضدى ، ومشروطة بمدى نموّه وفاعليته .

لكنّ وظيفة النقد تمتاح ، أيضاً ، من طبيعة « الشىء » الذى يمارس النقد فاعليته عليه وبإزائه ، وبه ؛ وهو النص . ولقد أصبح جلياً من خلال الدراسة الحالية ، فيما آمل ، أننا فى الثقافة ، أى ثقافة ، لسنا فى مواجهة نص واحد ؛ فليس ثمة من نص يمكن أن نشير إليه بالقول : هذا هو نص الثقافة الـ « عربية » مثلاً . أى أننا لسنا أمام نص متجانس ، بل نحن ، باستمرار ، أمام نصين تجسد العلاقة بينهما العلاقة بين جميع الوحدات التصنيفية الأخرى فى المجتمع ـ الثقافة . فكما أننا أمام لاتجانس طبقى (انقسام ، وتعارض ، وتضاد ، وصراع) ، وأمام لاتجانس ثقافى ، فنحن أيضاً أمام لاتجانس نصِّى . هكذا يكون لدينا فى الثقافة نصان : الأول سأسميه نص السلطة (النص القامع) ، والثانى نص الخضوع (النص المقموع) . والثقافة هى ، فى بعدها الأدبى ، هذان النصان معاً . والعلاقات التى تنشأ بينهما : جدلية ، حقيقية كانت ، أو قمعية مجسدة لآلية النفى المطلق . ووظيفة النقد تمتاح ، كما قلت ، من حقيقة أننا فى الثقافة نملك هذين النصين ، ولا نملك نصاً بريئاً (هل توجد حالات خاصة جداً نملك فيها نصاً بريئاً ، ذلك سؤال للمستقبل وللنقد فى مواجهة بعض أصعب أسئلته) . وبهذا المعنى ، فإن للنص وظيفتين ، لا وظيفة واحدة ، على هذا المستوى المحدد : مستوى التعامل مع النصّين المتعارضين فى الثقافة ؛ فبازاء نص السلطة ، تكون وظيفة النقد أن يجعل النص يفصح عن أيديولوجيته الخبيئة ، المضمرة ، المتخللة ، المشْكِلة ، أن يغور إلى جوهر البنية مخترقاً الحجب الضبابية الكثيفة التى تطلى سطح النص ، ليفكّك البنية ويعيد تركيبها ، مجبراً إياها فى هذه العملية التحليلية المعقدة على الإفصاح والجهر . وهو إذ يمارس عملياته هذه فإنه يجلو ، كما على سطح مرآة صقيلة ، التناقضات الداخلية التى يزدحم بها النص ؛ يجلو نزاعاته ومحاور تنظيمه المتعارضة ؛ ويجلو علاقته المعكوسة بالعالم ؛ علاقته التى تتشكل من كونه يتعامل أصلاً مع عالم متعدد الأبعاد(١١٢) ، هلامى ، تشرخه التناقضات ؛ عالم ينوء تحت عبء فوضاه وخلخلاته وتبعثره وانهياراته الداخلية واجتياح الزمن التاريخى لوحداته المكونة تاركا إياها على أقدار كبيرة من التفاوت والتعارض ؛ وكونه فى اللحظة نفسها سعيا ـ خاضعاً لأيديولوجيا مموِّهة ، صقالة ، منعِّمة ، ماسحة للنتوءات والتعارضات ـ لتدريب العين على رؤية عالم متناسق ، متماسك صقيل السطح ، ملتف الباطن على نفسه بحميمية شرنقيَّة ؛ عالم لا يكون الداخل فيه إلا السطح الآخر للخارج ، ولا يكون الخارج فيه إلا السطح الآخر للباطن ؛ أى أن وظيفة النقد هى أن يجلو وهمية النص ولاحقيقيته ولاواقعيته .

ووظيفة النقد هى أيضاً أن يدمر سلطة النص التى يستقيها من تماسكه الخارجى ، ومن امتياحه من تاريخ للنصوص مشحون بالسلطة : سلطة الماضى وسلطة الحاضر ، ومن استعدائه الدائم لأشكال الماضى وطقوسه ، استناداً إلى جماعيتها ووحدتها التى تفرضها الأيديولوجيا المسيطرة ، ضد إبداعية التدمير الذى يمارسه الفنان فى عملية التكوين التى تبدأ فوارة نقية ، شخصية ، سديمية ثم تنحسر ـ تحت ضغط سلطة التاريخ الكتابى ، أى سلطة النصوص التى أنتجتها الأيديولوجيا ـ فى قنوات التشكيل النحاسية التى تفرضها الأيديولوجيا المسيطرة وتتصلب فيها . وظيفة النقد هى أن يحدث انصداعاً وانشراخاً حقيقيين على مستوى عميق هو تثوير الأيديولوجيا ضد نفسها حيثما بدا ذلك ممكنا ، وإغراء النص الذى تكوّن فى بؤرة الأيديولوجيا بأن يرفض بؤرته : أى إغراء ما هو أيديولوجيا موسَّطة بالتمرد على أيديولوجيته : ما كان سعيا إلى توسيطه ، من أجل أن يصير نصاً أدبياً .

وبهذا التثوير الداخلى يكشف النقد « دنيوية » النص من جهة (بالمعنى الذى يستخدمه فوكو وإدوارد سعيد) ، ويتخذ موقفاً من هذه

الدنيوية من جهة ثانية ، رافضاً أن يعد النص مقولة ميتافيزيقية أو كينونة معزولة تملك شروط تكوينها ، خالصة الخصوصية ، وتلتف على نفسها بإزاء نصوص أخرى لها هي أيضاً خصوصيتها ، ملتفة هي أيضاً على نفسها خارج العالم ، وفى مقابله .

وظيفة النقد هى أن يكتشف تناقضات النص الداخلية التى تمزقه وتوتره بينها ، وأن يدفع بهذه التناقضات إلى الذروة ، وأن يفضح فى النهاية سعى النص إلى إلغاء هذه التناقضات بتمويهها وتفريغها فى « وحدة » مفتعلة ؛ وبوعى التناقضات وإبرازها ؛ وبفضح النص بالطريقة التى وصفت يصبح النقد فاعلية إبداعية لأنه يتحول إلى فضح لأيديولوجيا النص المموَّهة ، الموحِّدة ، فى غياب أى قدرة حقيقية على كشف وحدة حقيقية ، أو حل فعلى للتناقضات . وبهذا الإلحاح على دفع التناقضات إلى ذروتها يزيد النقد الوعى حدة ويقظة ، ويدفعه فى اتجاه التمرد على الواقع القائم والأيديولوجيا المسيطرة ، أى فى اتجاه امتلاك ما أسميته فى دراسة أخرى « هاجس النزوع » ؛ وهو وحده الهاجس الذى يمنح الوجود الإنسانى عظمة الإحساس بإمكانية مجاوزة الواقع القائم ،ويمنحه الرغبة والفعل فى اتجاه تحقيقها .

وظيفة النقد هى أن يكشف هذا السعى الدائب فى النص لتجسيد رؤ ياه للعالم ، وللإنسان وعلاقته بالأشياء وبالإنسان ، فى لغة انصهارية : أى فى لغة تنبض كل جزئية فيها بانعطافات الرؤ يا وانكساراتها ، بحيث يصبح النص فى النهاية جسداً كلياً مصقولاً تنتفى منه النتوءات والتشظيات ، أى بحيث تصبح رؤ ياه منطوقة موحدة ، فى عالم كل ما فيه يشع بالتنافر والتوتر والقلق والتناقض والتمزق ؛ كل ما فيه صخب للنتوءات والشظايا والانكسارات واللاتَبْيُن ؛ أى أن وظيفة النقد هى أن يفضح عن وهمية النص ، عن لا حقيقيته . لأن النصَّ بهذه اللاحقيقية واللاواقعية فحسب يملك شيئين : سر امتيازه ، وسر تجسيده للأيديولوجيا المسيطرة ، أو انفجاراته الداخلية التى تتمرد على سلطة الأيديولوجيا المسيطرة ، وتسعى إلى تفجيرها ونسفها .

وظيفة النقد هى أن يكشف جدلية القوى التى تتصارع فى النص ، ويجلو السبل التى تصل فيها هذه الصراعات إلى تركيبة جديدة هى النص الموجود فى العالم ، هى احتضان النص للعالم فى داخله ، وانحضان النص فى العالم فى داخله ، فى عملية لاثبة الحركة فى الاتجاهين ، من الداخل إلى الخارج ، ومن الخارج إلى الداخل . وظيفة النقد هى أن يكشف حركية النص الدائمة ضمن العالم وبالعالم ، ورفضه الدائم للقرار . ذلك أن النص حين يقبل القرار ويستريح فاقداً جدلية داخله وحركيته فى العالم ، يصبح وثيقة تاريخية تنتمى إلى لحظة تاريخية مضت : اكتملت ، وانتهت ، وأصبحت ؛ بمصطلح مأخوذ من علم البلاغة والنقد « استعارة ميتة » عن التجربة والإنسان والمجتمع والعالم واللغة والشكل . وظيفة النقد هى أن يكشف وجود النص فى العالم ، على حين يكشف ، فى اللحظة عينها ، وجود العالم فى النص ، والشرط الأساسى لهذا الكشف ، فى كلتا الحالتين ، هو أن يكون كشفاً جدلياً وجذرياً للكيفية ، فعلى النقد أن يسأل دائماً : كيف ؟ لا أن يستنفد قواه الفكرية فى سؤال : هل ؟

ووظيفة النقد هذه هى وظيفته فى مواجهته للنص السلطوى ونص الثقافة السائدة . بيد أن ثمة نمطاً آخر من النص هو النص المقموع ، نص الثقافة المقموعة ، المهمَّشة، المضادة ؛ وظيفة النقد هنا هى أن يجبر النص على الإفصاح عن أسراره المقموعة ؛ عن الضغوط التى مورست عليه ، من قبل الأيديولوجيا السائدة ، لكى يلتف على نفسه ويقنن ارتعابه وقمعه والاضطهاد الذى تعرض له ، فى لغة سرية معماة ، أكثر ــ إلى حد بعيد ــ من أن تكون مجرد لغة رمزية ؛ لأنها لغة لا تجرؤ حتى على الإفصاح الرمزى ، بل تتدثر فى الداخل ـ رحم خوفها ورعبها ـ لتلوب على نفسها ، وتحاول إضاعة الخطوط ، وتمويه جذور القمع الذى نطقها . وظيفة النقد هنا هى إجبار النص على الإفصاح ، وإذا كان الإجبار وجهاً من وجوه القمع ، فإن هذا الإجبار بالذات هو قمع القمع ، أى تحرير الذات منه ، هو تفجير حرية النص من الداخل ، وجعله يقف على قدميه فى وجه العالم القمعى السلطوى الذى ملَّسه وكوره ودَجّاه كتلة تبدو مسالمة ، مطمئنة ، مع أنها فى عمق العمق تحتضن جراحها المديدة البليغة ، وتنوح فى صمت ؛ وظيفة النقد هنا هى أن يحيل هذا الصمت النائح ، والنوح الصامت ، إلى صراخ جارح حاد يخمش وجه ثقافة السلطة ، الثقافة القمعية . ووظيفة النقد ، بإطلاق هذا الصراخ ، هى فى النهاية أن يطلق الثورة البدائية المكبوتة ، التى تحتضنها الثقافة المقموعة ، من عقالها ويجعلها تنتصب فى وجه العالم ، تخلخل طمأنينته وتجذر إمكانات الثورة المدمرة الخالقة ، وتنجزها حين تأتى اللحظة الصحيحة .

وظيفة النقد ، إذن ، أو هويته وكنهه ـ هى ممارسة هذا الوعى النقدى الضدى لكل مهاراته وأسلحته من أجل إجبار النص على الإفصاح : من أجل اكتشاف آلية العَنْى والتشكل والتمويه فيه .

إن نص السلطة يمارس تمويهاً من نوع أول : يخفى أيديولوجيته ، وتناقضاته ، بزحلقتها وزخرفتها وتدعيمها عن طريق لغة مدعَّمة ، مزخرفة ، مموهة ، تلغى التعارضات لكى تخلق وهماً مسيطراً يجدِّد طغيان الأيديولوجيا ويكرِّس سيطرتها فى كل تحقق قرائى له ، ويعمِّم معطياتها ليحيلها إلى الشرط الإنسانى « الطبيعى » الذى ينطبق على كل مكان وزمان . والنص المقموع يمارس ، هو كذلك ، تمويهاً من نوع آخر : يخفى أيديولوجيته لكى يكتسب « حرية » النطق ، « حرية » أن يكون ، وأن يكون له شىء من حظ البقاء والاستمرارية . ووظيفة النقد هى أن يفضح هذين التمويهين ويكشف آلية تكوّنهما . (وفى ثقافة كالثقافة العربية التى تعيش حياة تكاد تكون أيديولوجية خالصة ، ضعيفة التماسّ بالواقع ، وتترعرع فى خضم السلطة والقمع ، وتصدر فى هذا وذاك عن سلطة الإنشاء ، والنصوص ، والكلام ، تصبح هذه الوظيفة للنقد جوهر وجود ومبرر وجود) .

ووظيفة النقد ، فى النهاية ، هى أن يجلو النص بطريقة تسمح لنا بتشكيل أنموذج للكيفية التى يمكن بها أن نجلو العالم ؛ فالنص ليس ، فى خاتمة المطاف ، إلا العالم موسطاً بتقنيات لغوية وشكلية . وإذا لم يكن النص هو العالم ، فإنه ذلك الحيز المكثف فى العالم فى وعى متوتر ، مصهوراً فى لغة ضد الوعى الفردى ـ الجماعى ، ونابضاً فى محرق تقاطعات وتشابكات لا تحصى ، تنبع من العالم الأرحب وتنقذف نحو هذا الوعى لتتشكل فيه منقذفة نحو العالم ، فى حركة لاثبة لا تهدأ بين مركزين متطابقين تماماً ، لا ينفصلان ، هما مركزا هذا « الوعى ـ الكائن ـ فى العالم »/« العالم ـ الكائن ـ فى الوعى » .

بيد أن وظيفة النقد ، برغم هذا كله ، ليست وحيدة البعد ، بل

متعددة الأبعاد . ولذلك فإننا ، فى سياق أكثر رحابة من السياق الحاضر ، يحسن أن نتحدث ، لا عن وظيفة النقد ، بل عن « وظائف » له . ومن أجل ذلك وصفت « وظيفة » النقد قبل قليل مقيِّداً إياها بعبارة « على هذا المستوى المحدد » . فالنقد أعظم أهمية ، وأكثر غنى من أن تحصر وظيفته بهذا البعد الأيديولوجى المحدود .

- ٢٣ -

قبل النهاية ،

ما الذى تقدمه لنا هذه المعرفة المتشكلة لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا ؟

إن ما تقدمه لنا مشروط بنمط الأسئلة التى تسمح لنا هذه المعرفة بطرحها ، أو التى تفرضها علينا فرضاً ، فى مجال دراسة الأدب وتلقيه أو إبداعه . وسيكون من السذاجة بمكان أن نغفل أياً من شيئين :

أ ـ أن نقول إن الأدب لا يعنيه فى شىء أن تكون له هذه العلاقة مع الأيديولوجيا ، أو هذه الطبيعة الأيديولوجية .

ب ـ أن نقول إن هذه المعرفة ليست مجدية فى عملنا فى مجال دراسة الأدب .

أى أن الإشكالية القائمة الآن لا تتعلق بجدوى هذه المعرفة أو بعدم جدواها ، بل تتعلق بالسؤال التالى : على أى مستوى تكون هذه المعرفة المجديةُ مجديةً ؟

ماالمستوى ، مثلاً ، الذى نرى عليه جدوى المعرفة التالية :

أن فرانز كافكا كان فنان اليأس البرجوازى الذى لم يستطع أن يرى فى لجة انهيار طبقته منفذاً (بريخت) ؟ وأن توماس مان أكثر واقعية فى رصده لانهيارات الطبقة البرجوازية وأكثر ثقة فى مستقبل الإنسان (لوكاش) ؟ وأن بلزاك أكثر واقعية من أى فنان فى عصره لأنه رأى مستقبل الطبقة التى ينتمى إليها زائلاً لا محالة أمام صعود طبقة جديدة (إنجلز) ؟ وأن تولستوى كان عظيماً لأن فكره كان مليئاً بالتناقضات ، وقد جسدت تناقضاته تلك التناقضات القائمة فى المجتمع الروسى فى عصره (لينين) ؟ وأن آلان روب ـ جرييه قد جسَّد عملية التشيؤ فى المجتمع الرأسمالى فى بنية الرواية التى أنتجها (جولد مان) ؟ وأن الرواية ظهرت استجابة لحاجات البرجوازية الأوروبية الصاعدة (لوكاش وألان واط) ؟

إن هذه المعرفة المجدية مجديةٌ ، مبدئياً ، على مستوى أول هو مستوى كتابة تاريخ للدلالات الأيديولوجية للأدب ، ومجدية على مستوى استخدام الأدب لاستخراج معرفة اجتماعية منه ، لكن بشرط أن تكون هذه المعرفة الاجتماعية حاصلة أولا ، فليس هناك من ناقد واحد فى العالم حتى الآن استطاع أن يكشف فى العمل الأدبى دلالة على حدوث تطور اجتماعى قبل حدوث هذا التطور (أى يتنبأ بحدوثه) . إن الاكتشاف الأدبى يأتى دائماً تالياً للاكتشاف الاجتماعى ، ومؤكداً له ؛ أى أن الأدب يظل مصدر معرفة تأكيدية فحسب ، (لا معرفة رائدة) ومن ثم هامشية . وينطبق ذلك بحذافيره على آخر إنجازات البنيوية التكوينية كما بلورها جولدمان فى مفهوم التجانس / التماثل Homology بين بنية العمل الأدبى وبنية الوعى لدى فئة اجتماعية معينة ، وهذه المعرفة مجدية على صعيد كتابة السيرة الأدبية للفنان ؛ ومجدية على صعيد كتابة تاريخ الأفكار فى ثقافة ما ؛ لكن . . .

كل هذه الأنماط من الجدوى هى من باب الشرح والتعليل ولا تتعداه . ولقد أدرك بيير ما شيرى ذلك وعدَّه إيجابياً ، ورآه الوظيفة الوحيدة الممكنة للنقد ، مصرًّا على أن الشرح والتعليل ، لا التأويل ، هو الأخص بالأدب . كما أدرك جولدمان ذلك ، وإن كان قد قسم العملية إلى مرحلتين : التفسير والتأويل ، ثم الشرح والتعليل .

ومن الاستثناءات النادرة على هذا الطرح نمط العمل الذى قام به بنجامين وبريخت ، والذى سعى إلى إحداث تطورات تقنية ضمن بنية العمل الأدبى نفسه ، لها أهدافها ومنابعها الأيديولوجية المحددة ، ولها أيضاً تأثيراتها الأيديولوجية المرسومة . وهذا الكشف ألصق بطبيعة العمل الأدبى والدراسة الأدبية أيضاً . وهو ليس كشفاً ينبع من الرغبة فى الشرح ، بل من الرغبة فى الاكتشاف والتأويل والتخطيط والتحريض ، ثم التغيير .

ثمة مستوى أخير تكون فيه تلك المعرفة التى ذكرتها سابقاً مجدية ، هو مستوى القيمة . ذلك أن المتلقى قد ينسب قيمة معينة لعمل أدبى لأنه يتخذ موقفاً أيديولوجيا معيناً دون آخر من قضية محددة .

لكن مشكلة القيمة هى ، كما حاولت أن أظهر ، واحدة من أكثر المشكلات تعقيداً أو صعوبة على الحل فى النقد ، وليس لدَىَّ شخصياً الرغبة فى ولوج هذا العالم المتاهىِّ الآن ؛ فلأصمت ، مؤقتاً .

- ٢٤ -

فى النهاية ،

إن حكمة القدماء ، هنا ، تثبت جدارتها بالتجدد والاستمرارية . ولقد قالت حكمة القدماء ، الذين أدركوا خطر إخضاع الفن للمتطلبات الأيديويولوجية للدعوة الدينية أو للأخلاق السائدة ، أو للتنظيم الدينى للمجتمع : إن الشعر شىء والدين شىء ، ولا يجعل التدين من شاعر شاعراً جيداً ، كما أن فساد الدين لا يجعل من شاعر شاعراً سيئاً . وهذا هو القانون الذى سار عليه الأدب ، وسارت عليه طبقة من النقاد وقطاعات اجتماعية متعددة فى مراحل تاريخية معينة ، فى موقفهم من الأدب ، حتى حين كان المجتمع يفرض حدوداً عملية فى الممارسة الشعرية لهذا الفصل بين الدين والأدب ، ولحرية الشاعر فى أن يكون فاسداً دينياً ، وأخلاقياً . وضع القدماء ، كما أشرت سابقاً ، النقد بعيداً عن الأيديولوجيا ـ خوفاً من قتل الفن تماماً ـ فاكتشفوا قانون اللغة والنظم عند عبد القاهر الجرجانى ، وعدوهما قيمة ودلائل إعجاز .

إن لهذه الصيغة ــ لحكمة القدماء ـ فضلاً كبيراً على أحدث الصيغ المطروحة ؛ صيغة بنجامين . فمشكلة هذه الصيغة ، كما أظهرت ، هى أنها تفترض وجود توحد مطلق بين الصحة السياسية والصحة الأدبية ، أو بين الصحة الدينية والصحة الأدبية؛وعكس هذه الصيغة بين الفساد السياسى (أو الدينى) والفساد الأدبى . وليس ثمة من فرق على الإطلاق بين السياسة كما يستخدمها بنجامين ، والدين كما استخدمه النقاد العرب القدماء ، حين رفضوا التوحيد بين الدين والأدب . وليس إيمان بنجامين بحتمية اتجاه حركة التاريخ لمصلحة البروليتاريا بمختلف ، جوهرياً ، وعلى صعيد بنيوى ، عن إيمان المتدينين بحتمية اتجاه حركة (الزمن التاريخى) لمصلحة المؤمنين . إن استبدال كلمة « السياسة » أو « الأيديولوجيا » بكلمة « الدين » فى

صيغة بنجامين»والقول بأن « ما هو صحيح دينياً ينطوي حتماً وتحديداً على الصحة الأدبية » ، ليكشف عن رجعية مفهومه ـ بمعنى تاريخي ـ وتوحده بجميع المفاهيم الكيانية ـ السلطوية في موقفها من الأدب .

لكن ما أقوله لا يعني إطلاقاً ، ولا أريد له أن يعني ـ أن الأدب ينشأ ويكتب ويمارس في عزلة عن حياة الإنسان ، فرداً أو مجتمعاً . فهو في هذه الحياة لباب ، وهي بؤرة فيضه . وللأدب دور جوهري في عملية التغير والتغيير الاجتماعية ، سياسياً واقتصادياً وثقافياً وإن للأدب دوره الجوهري في الصراعات الاجتماعية : طبقيًّا ، وثقافيًّا ، وسياسيًّا واقتصاديًّا وتصويريًّا . وإن للأدب لفاعلية جذر يـــة في الحيـــاة الاجتماعية ، من مستوى اللغة وتجديدها وتغييرها وتطويـرها ، إلى مستوى الاستيلاء على السلطة وتغيير أنظمة الحكم . لكن السؤال يبقى :

ما هذا الدور ؟ كيف ينشأ ويتأسس ؟ هل يتحـول ويتغير بتغير المجتمعات ؟ ثم كيف ندرس هذا الدور ؟ ثم ما تأثير ممارسة الأدب لهذا الدور على كونه نشاطاً لغوياً فنياً ؟ وما تأثير كونه نشاطاً لغوياً فنياً على ممارسته لهذا الدور ؟

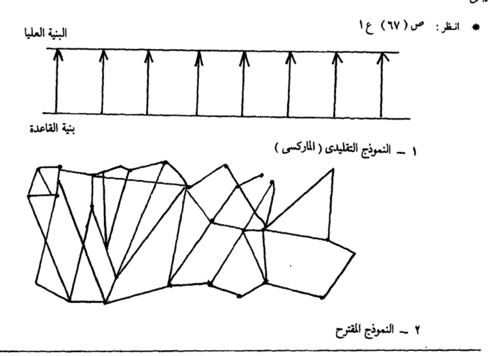
٢٥ -

هذه هي الأسئلة ، أو بعضها ، على الأقل ؛

أما الإجابات ، فما أظنُّ أحداً قد أعطى منها ما هو شافٍ ، مقنع ، جوهري الأهمية ، من أرسطو حتى الآن ، ومن الإسلام حتى كارل ماركس وڤالتر بنجامين وأحفادهما من السلسلة التي لا تنقطع .

وما أنا بمعطٍ ، الآن ، مثل هذه الإجابات ؛ لا دلالاً مني ، بل عجزاً .

* انظر : ص (٦٧) ع ١



١ ــ النموذج التقليدي (الماركسي)

٢ ــ النموذج المقترح

هوامـــش

(١) لعل نقطة التقاطع الأخرى تتمثل في أن ماركس ، في النهاية ، معنيّ مثل فوكو بالحياة السياسية للمجتمع ، لكن تركيزه على الاقتصاد ينبع من محاولته تحديد جذور الحياة السياسية والقوى التي تولدها . وهو يرى هذه الحياة عبر التاريخ محكومة بالعدائية والصراع ، ويرى هذه القوى اقتصادية . وفي الوقت نفسه يصر فوكو في أعماله الأخيرة على دراسة علاقات القوة لا في إطار المفهـوم القانوني ، بل ضمناستعـارة الحرب والاستراتيجية والتكتيك (العمليات العسكرية) والمعارك ، ويرى في الجوهر أن الاهتمام بالسياسة وعـلاقات القوة نابع من توقع الثورة أو الانشغال بمشكلة الثورة وإمكانها . ويبدي فوكو ملاحظة لاذعة عن الماركسيين (استثناء ماركس نفسه) هي أنهم في المقولة المشهورة « الصراع الطبقي » قد ركزوا كل اهتمامهم على الصفة (الطبقي) وتركوا الموصوف (الصراع) . وهو يهدف إلى العودة إلى هذا الصراع .

(٢) راجع كتابه :
Marxism and the Philosophy of Language, English trans. by Ladislav Matejka and I.R. Titunik, Seminar Press, (New York & London, 1973) p. 17.

(٣) راجع : من أجل دراسة دقيقة لاستخدام ماركس للأيديولوجيا ،
Raymond Williams, **Marxism and Literature,** Oxford U.P. (Oxford, 1977), pp. 55 - 71.

(٤) ويمثل عمل سمير أمين بشكل خاص نموذجاً ممتازاً لدراسة الأيديولوجيات في مثل هذا الإطار .

(٥) راجـع : T.B.Bottomore, **Elites and Society.** Pelican Books, (Harmondsworth, 1977) p.28.

(٦) قبس فى : Quentin Skinner (ed.), **The Return of Grand Theory in the Human Sciences**, Cambridge U.P. (Cambridge, 1985) pp. 3 - 4

(٧) راجع كتابه .
(٨) ورد ، ص ٢٠ .
(٩) راجع مناقشة متميزة لهذا الموضوع فى سكينر ، ورد سابقا .
(١٠) هى مقالته « محبة شومان » فى :
Roland Barthes, **The Responsibility of Forms**, English trans. by Richard Howard, Hill and Wang (New York, 1985) pp. 293 - 398.

(١١) المرجع السابق ص ٢٩٣ .
(١٢) راجع :
The Pleasure of the Text, English trans. by Richard Miller, Hill and Wang (New York, 1975), p.31.

(١٣) راجع :
Structural Anthropology, English trans. by Claire Jacobson and B.G. Schoepf, Doubleday & co (New York, 1967), p.229 .

(١٤) راجع :
Fredric Jameson, **Marxism & Form**, Princeton U.P., (Princeton, 1971) pp. xii - xiii.

(١٥) فى مقالته « ما الذى ينبغى أن نفعله ؟ » **(What is to be done ?)** منشورة فى :
Marx, Engels, Lenin on Historical Materialism, Progress Publishers (Moscow, 1984) pp. 384 - 392.
ويستخدم لينين هنا أيضاً تعبير « الأيديولوجيا الاشتراكية الديمقراطية » .

(١٦) وهو عنوان كتاب له راجع :
Henri Lefebvre, **L'ideologie Structuraliste Points**, Editions du Seuil (Paris, 1971).

(١٧) وذلك شائع فى الدراسات الغربية ، كما يحدث أيضاً فى العربية ، فى دراسات حسن حنفى ، مثلا .
وقد شاع استخدام المصطلح فى مجالات كثيرة . فقد أطلق بعض النقاد على الرومانسية ، مثلا ، اسم « أيديولوجيا » ، راجع :
Jerome J. Mcgann, **The Romantic Ideology**, Chicago U.P., (Chicago & London, 1983).

(١٨) راجع مقالته عن الشكليين الروس : "The Formalist School of Poetry and Marxism," in **Marxists on Literature** ed. by David Craig, Pelican Books (Harmondsworth, 1975), pp. 363 - 379, esp. p. 379.

(١٩) راجع من أجل دراسة وجيزة لكنها جيدة ،
James Joll, **Gramsci**, Fontana Modern Masters, Collins (Glassgow, 1977).

(٢٠) راجع :
Jean - Paul Sartre. **Politics and Literature**, English. Trans. by J.A. Underwood & J. Calder, Calder & Boyars (London, 1973). pp. 19 - 80.
وإشارتى إلى عبارة سارتر هنا تلخيصية لا اقتباسية دقيقة .

(٢١) راجع ورد . الفصل الثانى بأكمله ، بخاصة ص ٢١ .
(٢٢) ولتصور ت. إس. إليوت للعلاقة بين التراث والموهبة الفردية قيمة لا شك فيها فى هذا السياق . راجع مقالته « التراث والموهبة الفردية » فى ترجمة منح خورى لها (الشعر بين نقاد ثلاثة ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ص ٧٤ - ٨٧) أو بالإنجليزية "Tradition and Individual Talent," in **Selected Essays**, Faber & Faber 3 rd ed. (London, 1951).
(٢٣) راجع النص فى كتاب القراءة للصف الثانى الابتدائى ؛ ج١ مديرية المناهج (عمان ودمشق ، ١٩٨٣) ص ص . ٢١ - ٢٢ .
(٢٤) راجع النص فى **Selected Works.** (London, 1962) Vol. 1. pp. 272 - 273.
(٢٥) ورد . ص ١٩ . وجميع الاقتباسات الواردة فى هذه الفقرة هى من الفصل الثانى من هذا العمل .
(٢٦) منشورات Maspero (Paris, 1966).

(٢٧) راجع كتابه :
The World, The Text and The Critic. Faber & Faber (London, 1984), pp. 48 - 49.

(٢٨) قبس . فى سارتر ، ورد . ، ص ٧٥ .
(٢٩) راجع مناقشة لعمله فى :
Martin Jay, **Adorno**, Fontana Modern Masters, Collins (Glasgow, 1984), esp. pp. 111 - 160.

(٣٠) راجع مناقشة تيرى إيجلتن لهذا المفهوم عند ألتوسير فى :
Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism**, Methuen & co (London, 1976) pp. 18 — 19, 69.
خصوصاً الصفحة الأخيرة . وراجع ، من أجل دراسة أكثر تعمقاً وشمولية لعمل ألتوسير ، الفصل الذى كتبته Susan Janes عن ألتوسير فى سكينر ، ورد . ص ص . ١٤١ - ١٥٨ . والفصل الخاص بالنقد الألتوسيرى فى :
Tony Benneti, **Formalism and Marxism**, Methuen (London, 1976,. pp. 95 - 142.

(٣١) ورد . ص ٣٧٦ .
(٣٢) قارن مع ميخائيل باختين الذى يشير إلى نقطة مشابهة تتعلق بالنزوع نحو الانتهاء والكمال فى جميع الأنواع الأدبية غير الرومانسية ، فى كتابه الملحمة والرواية . ترجمة جمال شميد ، معهد الإنماء العربى (بيروت ، ١٩٨٢) ، ص ٤٢ .
(٣٣)و(٣٤) راجع الفصل المعنون بـ :
"Class Relations and Class Ideology"
فى :
Marx, Engels On Literature and Art, Progress Publishers (Moscow, 1984), pp - 70 - 74 esp. 73.

(٣٥) راجع مناقشة لوسيان جولدمان لهذين المفهومين عند ماركوزه فى :
Lucien Goldmann, **Cultural Creation in Modern Society**, English trans. by Bart Grahl, Telos Press (Saint Louis, 1976). pp. 57 - 59.
وراجع أيضاً كتاب ماركوزه
One Dimensional Man.

(٣٦) قبس . إيجلتن ، ورد . ص ٦ .
(٣٧) راجع إدوارد سعيد . **الاستشراق** . ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت ، ١٩٨١) .
(٣٨) يستحق هذا المفهوم مزيداً من التأمل فى معارض أكثر اتساعاً ورحابة من العرض الحالى . وأعترف بأننى مدين به لقراءاتى فى أعمال ميشيل فوكو ، برغم أننى الآن لا أستطيع تحديد مصدره بالضبط فى هذه الأعمال ، وقد يكون هذا المصدر مقالته « ما المؤلف ؟ » راجع الترجمة الإنجليزية لها فى :
The Foucault Reader, ed. by Paul Rabinow Pantheon Books (New York, 1984). pp. 101 - 120.
وكانت هذه المقالة قد نشرت سابقاً فى ترجمة انكليزية لها فى :
Michel Foucault, **Language, Counter - Memory Practice**, ed. by Donald F. Bouchard, Basil Blackwell, (Oxford, 1977), pp. 113 - 138.

(٣٩) راجع ، حول هذه النقطة . باختين ، ورد ، ص ص . ٢ - ٢٦ .
(٤٠) راجع الفصل المعنون بـ :
"Uneven Character of Historical Development and Questions of Arts," in Marx, Engels, **op. cit.**, pp. 82 - 84.

(٤١) قبس إيجلتن ، ورد . ص . ٢٠ .
(٤٢) راجع النص كاملاً فى
Marx, Engels, **op. cit.**, pp. 41 - 42

(٤٣) السابق . ص ص ٤٣ - ٤٤
(٤٤) قبس . إيجلتن ، ورد . ص ٧٧ (إشارات) .
(٤٥) راجع السابق ، ص ٣ .
(٤٦) راجع مقالتها "Against Interpretation" in David Lodge, (ed.), **20 th Century Literary Criticism**, Longman (London, 1972), pp. 652 - 660
(٤٧) سابق ص ٦٥٥ - ٦٥٦ .

(٤٨) راجع ترجمتي للمقالتين في مواقف ، ٤١/٤٢ ربيع – صيف ١٩٨١ ، ص ص ٩٧ – ١١٣ .
(٤٩) راجع دراسة نصر أبي زيد للتأويل عند ابن عربي في فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي . دار التنوير – دار الوحدة (بيروت ، ١٩٨٣) ، ص ص ١٨ – ١٩ والباب الأول بشكل خاص .
(٥٠) راجع . ورد . مقدمة وليم ميرل المسهبة للكتاب ، خصوصاً ص ٣ ، وتحديد جولدمان نفسه للمفهومين ، ص ص ١٣٦ – ١٤١ ، وبشكل أدق ص ص ٣٨ – ٣٩ .
(٥١) السابق .
(٥٢) السابق ص ٧٦ .
(٥٣) السابق ص ٧٨ .
(٥٤) قبس . جيمس جُل ، ورد . ص ٨٣ .
(٥٥) في تتمة المقطع الأول الذي اقتبسته في الفقرة (١٣) أعلى ، حيث يقول : « مع تغير الأساس المادي ، فإن البنية العليا الهائلة بأكملها تتحول بسرعة نوعاً . [لكن] في تقدير هذه التحوّلات ينبغي أن يتم دائماً التمييز بين التحول المادي للشروط الاقتصادية للإنتاج ، الذي يمكن تحديده بدقة العلوم الطبيعية ، والأشكال القانونية ، والسياسية ، والدينية ، والجمالية ، أو الفلسفية – وباختصار ، الأيديولوجيا التي يغدو بها البشر واعين لهذا النزاع ويخوضونه [بها] » .
وجلي هنا أن التحولات الأيديولوجية لا يمكن ، ضمنياً ، أن تقاس بدقة العلوم الطبيعية ، كما يمكن أن يقاس التحول المادي . وثمة أمكنة أخرى يشير فيها ماركس إلى مثل هذا التفاوت .
(٥٦) في تتمة المقطع المقتبس في الإشارة السابقة .
(٥٧) راجع جيمس جول ، ورد ، ص ص ٨٦ – ٨٧ .
(٥٨) السابق .
(٥٩) من رسالة إنجلز إلى جوزيف بلوخ ، في : Marx, Engels, Lenin, **op. cit**.,pp. 194 - 296.
(٦٠) راجع مقالته "Franz Kafka or Thomas Mann," in David Craig (ed.) **Marxists on Literature**, pp. 380 - 394.
والإشارة هنا إلى حديثه عن توماس وولف . ص ص ٣٨٨ – ٣٨٩ .
(٦١) السابق ، ص ص ٣٨٥ – ٣٨٦ .
(٦٢) في : Marx, Engels, **op. cit.**, pp. 98 - 101.
وراجع بعدها مباشرة رسالة إنجلز إلى لاسال ، ص ص ١٠١ – ١٠٧ ، وهي وثيقة نقدية على قدر كبير من الأهمية وتستحق دراسة خاصة .
(٦٣) وفي الواقع أن جولدمان يستخدم غالباً مصطلح (homology) ، لكنه يستخدم أحياناً المصطلح "analogy" الذي يعني « القياس » أو « المقايسة » تماماً وبالضبط ؛ ذلك النوع من القياس الذي يقوم على علاقة « مشابهة » مباشرة أو مشابهة علائقية ، كما هو الحال عند أرسطو وعبد القاهر الجرجاني . راجع ، مثلاً ، جولدمان : ورد ، ص ص ٧٦ – ٧٧ و٧٩ – ٨٠ بشكل خاص حيث تبدو "homology" و "analogy" قابلتين للتبادل تماماً .
(٦٤) راجع السابق . ، ص ٧٩ ، والعبارة المقتبسة ترد في كتاب جولدمان : **Pour une sociologie du roman**, Gallimard, Paris, 1964.
وراجع الترجمة الإنجليزية : **Towards a Sociology of the Novel**, English trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), p. 7.
(٦٥) قبس . إيجلتن ، ورد . ص ٧٥ .
(٦٦) راجع . ، مثلاً ، مقالته عن كافكا ومان ، ورد . ، ص ص ٣٨٠ – ٣٨١ ، وتأكيد جولدمان وإيجلتن على أهمية « الكلية » و « النمطية » بالنسبة للوكاش .
(٦٧) راجع جلال فاروق الشريف ، الشعر العربي الحديث ؛ الأصول الطبقية والتاريخية ، اتحاد الكتاب العرب (دمشق ، ١٩٧٦) .
(٦٨) قبس . إيجلتن ، ورد . ص ص ٣٤ – ٣٦
(٦٩) راجع : Walter Benjamin, **Understanding Brecht**, English trans by Anna Bostok, NLB (London, 1973) esp. chs. 1,2, 10, 11.
(٧٠) كما يتمثل في عمله النقدي كله . راجع ، مثلاً ، دراستي « ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم : قراءة أولية في مشروع أدونيس الثقافي » . الأقلام ، بغداد كانون الأول ، ١٩٨٥ .
(٧١) قبس إيجلتن في : Terry Eagleton, **Criticism and Ideology**, Verso, NLB (London, 1978) p. 169.
(٧٢) راجع : مناقشة توني بنيت لآراء ألتوسير حول الأدب والأيديولوجيا وفاعليتها ، في ورد . ، ص ص ٤٠ – ٤٢ ، ١١١ – ١١٨ ، خصوصاً ص ص ١١٧ – ١١٨ .
(٧٣) قارن . مثلاً ، مع نقد تروتسكي للشكليين الروس وربطه لموقفهم من الماركسية بنقد الفكر الديني لداروين ، ووصفه لهم بأنهم خلفاء القديس يوحنا . راجع : إشارة (١٨) أعلى .
(٧٤) ولا علاقة للسؤال الذي أطرحه هنا بمقولة بليخانوف : إن الفن يحوّل الواقع إلى تجربة فنية ثم يأتي النقد ليحوّل النص الفني من جديد إلى واقع . ولست في معرض إثبات هذه المقولة أو نفيها ، بل يرتبط سؤالي بجوهر العملية النقدية وآليات فاعليتها وآمادها وحدودها في التعامل مع النص أيديولوجيا .
(٧٥) وكتابه الرئيسي عن راسين نموذج ممتاز لعملة النقدي كله ، وهو يستند إليه في معظم ما قدمه بعد ذلك من دراسات . راجع : **The Hidden God**, Enghish trans. by Philip Thody,Routledge & Kegan Paul (London, 1977).
(٧٦) راجع : **Cultural Creation**, p. 60
(٧٧) السابق .
(٧٨) راجع : كمال أبو ديب . جدلية الخفاء والتجلي ، ط٣ ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨٤) الفصل الخامس .
(٧٩) راجع ، مثلاً ، استخدام جورجي لوتمان لهذا المفهوم في Jurij Lotman, **The Structure of the Artistic Text, English trans. by G.** lenhoff and R. Vroon Michigan U.P. (Ann Arbor, 1977) esp.pp. 94—106.
(٨٠) ورد . ، ص ٢٠
(٨١) ورد . ، ص ٣٧٨
(٨٢) راجع السابق .
(٨٣) تبعاً لدراسة باختين المتميزة لهم في : P. N. Medvedev and M. M. Bakhtin, **The Formal Method in Literary Scholarship**, English trans. by A. J. Wehrle, Johns Hopkins U. P. (Baltimore and London, 1978), pp. 41 - 49.
(٨٤) وقارن ، هنا ، مع ما يقوله جولدمان حول دور الفاعل subject في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ، في **Cultural Creation, pp. 89—94**
(٨٥) بما في ذلك مفاهيم « الكلية » ، وتصور العلاقة الجدلية بين طرفي التركيبة التي تقود إلى توازن جديد ضمن تركيبة موحدة جديدة ، وغيرها مما يرتبط بمفهوم « الوحدة » .
(٨٦) راجع : مثلاً ، إصراره على الوحدة والكلية في **Cultural Creation**, pp. 145 - 77,144 /55 —51 ويتحدث جولدمان هنا عن « الحاجة الأساسية » للإنسان ، وهي « التناسق - الانسجام والكلية » (coherence and totality) (ص ٧٧) .
(٨٧) راجع : مثلاً : Jacques Derrida, **Writing and Differnce**, Enghish trans. by Alan Bass, Chicago U. P. (Chicago, 1978).
(٨٨) راجع ، مثلاً ، Paul de Man, **Allegories of Reading**, Yale U. P. (New Haven & London, 1979);
Barbara Johnson, **The Critical Difference**, The Johns Hoppkins U. P. (Baltimore & London 1980)
(٨٩) راجع : كتابه : **Criticism and Ideology**, pp. 162—163.
(٩٠) راجع : ص ١٦٣ .
(٩١) بشكل خاص في دراسته عن بريخت ، ورد .

(٩٢) راجع : ص ٨٦ .

(٩٣) راجع : ص ٨٨ .

(٩٤) ويبدو لى أن بنجامين ، برغم تجاهل جولدمان له ، هو المؤثر الأول فى بلورة نظرية جولدمان وحديثه عن موضعة النص أو إيلاجه ضمن (within) علاقات الإنتاج السائدة ، لا بإزائها ((vis — avisit) . راجع السابق ص ٨٧ بخاصة .

(٩٥) ومن هذا المنظور فإن مقولة « الأدب الذى يتبنى أيديولوجيا الطبقة العاملة أدب جيد » لا تختلف فى شىء عن مقولة « إن الأدب الذى يتبنى القيم الدينية الإسلامية أدب جيد » ، إلا على صعيد جدوى كل منهما وسلامتها بالنسبة للمؤمنين بصدقها . وهذه نقطة حاسمة الأهمية ، وواحدة من أخطر مفاصل العلاقة بين الأدب والعالم . ولقد اصطدم بها الفكر النقدى دائماً دون أن يصل إلى حل مقنع قابل للتعميم فيها . وأود أن ألفت النظر هنا إلى الحوار الذى دار بين جولدمان وأدورنو حول العمل الأدبى والقيمة والنقد والفلسفة ، وإلى أن جولدمان بلور فى مفصل حاسم من الحوار السؤال ـ المعضلة (التى أشير إليها هنا) بعبارة بسيطة : من يحكم على الحقيقة ؟ أى من يقرر الحقيقة ومن ينفيها ، من هو الحكم فى أن x حقيقة ، وأن y ليست حقيقة ؟راجع : **Cultural Creation,** p. 144 . لكن النقد الماركسى التقليدى لا يقبل هذا الاعتراض ، بل يؤسس مفهوماً للقيمة نابعاً بكل أشكاله من النظرة نفسها التى تشبه تلك التى أسسها الإسلام . فالقيمة هنا وهناك وظيفة من وظائف « الإيمان » ، من وظائف تبنى موقف من النظام الفكرى والقيم السائدة . وفى الخيار الذى يبلوره لوكاش ، مثلا ، (وهو خيار بين توماس مان وفرانز كافكا ؛ خيار بين كاتب يذعن للقلق (angst) وكاتب يحاول شرح جذوره الاجتماعية وتجاوزته) ، مفهوم قيمى يقول ببساطة إن التفاؤل أفضل من التشاؤم ، وإن الواقعية النقدية تحاول أن تجاوز الواقع ، أما واقعية كافكا فهى خضوع له . إن التشاؤم هو أيديولوجيا الحداثة .

أما جولدمان فإن يرفع نصَّ الحداثة إلى مستوى قيمى جديد عن طريق كشف تجسيده لأزمة داخلية فى بنية المجتمع الرأسمالى ، بخلق نص أدبى بين بنيته وبنية المجتمع الذى ينتج فيه تماثل أو تجانس (homology) . لكن هل هذه الأحكام مهمة ؟ هل هذه الخصائص أدبية ؟ ما الذى يجعل من تحقيق التماثل فى البنية بين النص والعالم قيمة ؟ هل يمكن أن نطرح مفهوماً يربط بين الكشف ، والتغيير ، والقيمة ؟ أى بمقدار ما يكشف العمل الأدبى عن خفايا التجربة الإنسانية والذات الانسانية ، فى بعديها الفردى والاجتماعى ؛ وبمقدار ما يجلو من تناقضات فى الواقع ، وبمقدار ما يكون كشفه هذا فاعلاً فى خلق وعى التغيير (أو الوعى الممكن) فى اتجاه عالم أكثر إنسانية وعدالة وحرية ورفاهاً يمتلك فيه الإنسان درجة عالية من الفاعلية ؛ وبمقدار ما تكون الأيديولوجيا فيه موسَّطة فنيًا بالشروط التى تفرضها لغة الأداء الفنى فى النوع الأدبى نفسه ، أو فى الكتابة عموماً ، تكون قيمته الأدبية ـ الأيديولوجية عظيمة أو ضئيلة ؟

(٩٦) راجع مناقشة لهذه النقطة فى إيجلتن ، **Marxism and Literary Criticism,** p. 67. ودراسته الموسعة لعمل بنجامين فى : **Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism,** Verso NLB (London, 1981).

(٩٧) ورد ، ص ١٠٥ .

(٩٨) راجع : ص ص ١٠٥ ـ ١٠٦ .

(٩٩) راجع . . ص ١٠٣ .

(١٠٠) راجع المقالة فى دافيد كريج (محرر) **Marxists on Literature,** pp. 380 - 394. والمقالة فصل من كتاب لوكاش **The Meaning of Contemporary Realism,** English trans. (London, 1969)

(١٠١) ويمثلها فى إحدى صورها البارزة عمل هربرت ماركوزه ، كما تتمثل فى عمل أدورنو وتشاؤميته الطاغية . راجع ، مثلاً الفصل الذى كتبه جيمسن عن أدورنو فى ورد . الفصل الأول .

(١٠٢) راجع حوار أدورنو مع جولدمان ، فى جولدمان **Cultural Creation,** pp. 131 - 147.

(١٠٣) راجع : **Criticism and Ideology**

(١٠٤) راجع : ، ص ١٨٧ .

(١٠٥) راجع : ص ١٨٦ .

(١٠٦) راجع : ص ١٨٧ .

(١٠٧) راجع : ص ١٨٥ .

(١٠٨) راجع : كتابه **The Order of Things : An Archaeology of the Human Sciences,** English., trans. Random House (New York, 1970) pp. 236 - 243.

(١٠٩) راجع من أجل تحديده لما يعنيه بالتمثيل ص ص ٣ ـ ٧٨ .

(١١٠) راجع : بشكل خاص ، دراسته : Symbolic Power in **Critique of Anthropology.** vol. 4, Nos. 13 - 14, London, Summer 1979, pp. 77 - 86

(١١١) ولقد كان إنجلز واحدا من بين أول من أدركوا هذه الوظيفة الجذرية للأدب عادًا هز يقين البورجوازية بثبات عالمها إنجازاً وغاية نهائيين كافيين للأدب الذى لا ينبغى أن يمضى لكى يقترح حلولاً لمشكلات الواقع التى يعيها . ورأى إنجلز هذا ، الذى يعد واحداً من أهم ما تحتويه الماركسية من معطيات إيجابية ، كان من أسوأ من فهمها واستطاع ـ مع ذلك ـ أن يستخدمها بذكاء وفكر متفتح بعض الماركسين أنفسهم (خصوصاً العرب منهم) . راجع : Marx, Engels, **op. cit.,** pp. 87 - 89, esp. p.88.

(١١٢) قارن . مع بارت ومناقشته للوجود متعدد الأبعاد الذى تسعى لغة وحيدة البعد لتمثيله ، فى محاضرته الأولى فى الكوليج دوفرانس ، الترجمة الإنكليزية Powers Plural: Barthes, Lecture; in **The Oxford Literary Review** vol 4, no. 1 Oxford Autumn 1979, pp. 29—44, esp. p. 36.

النقد الجديد والأيديولوجيا

محمد على الكردى

يقول رولان بارت :

« لدينا حالياً فى فرنسا نوعان متوازيان من النقد : نوع سوف نسميه ، للتبسيط ، نقداً جامعياً ، وهو يُمارس ، فى المقام الأول ، منهجاً وضعياً ورثه عن لانسون ؛ ونقد تفسيرى ، يمثله ، مع الاختلاف الشديد فيما بينهم ، جان ـ بول سارتر ، وجاستون باشلار ، ولوسيان جولدمان ، وجورج بوليه ، وجان ستاروبنسكى ، وجان ـ بول فيبر ، ورونيه جيرار ، وجان ـ بيير ريشار ، الذين يجمع بينهم ارتباط مدخلهم إلى العمل الأدبى ، إن قليلا أو كثيراً ، ولكن عن وعى فى أغلب الأحوال ، بإحدى الأيديولوجيات الكبرى لهذه الآونة : الوجودية ، الماركسية ، التحليل النفسى ، الفينومينولوجيا ؛ الأمر الذى يُتيح لنا أيضاً تسمية هذا النوع نقداً أيديولوجيا بسبب تعارضه مع النوع الأول ، الذى يرفض أية أيديولوجيا ، ولا ينتسب إلا إلى المنهج الموضوعى »[1] .

ولقد سبق لنا ، فى عدد سابق من مجلة فصول[2] ، معالجة قضية الأيديولوجيا الكامنة فى كتابات رواد النقد الجديد ، على الرغم من ادعائهم تخليص الأدب من الأيديولوجيا التقليدية بمحوريها الواقعى أو التصويرى ، والنفسى أو التعبيرى من جهة ، وإقامة « علم الأدب » على تنظير الممارسات التى تتم من خلال عملية الكتابة ، التى يُنظر إليها نظرة مادية بحتاً ، ترد النص إلى مجموعة ميكانزماته اللغوية بمحوريها البارادجماتى (الإبدالى) والسنتجماتى (التوزيعى) من جهة أخرى . ومن ثم يتحدد النص الأدبى فى إطار مكانى ـ حيز الورقة المكتوبة ـ تحكمه استراتيجية تقوم على إبدال عناصره المختلفة وتوزيعها ، تلك العناصر التى تحكمها بدورها من ناحية المضمون عملية توليد تعتمد ، فى المقام الأول ، على تكنيك الاستعارة (metaphore) والكناية (metonymie) .

ولا شك أن الغرض الأساسى من هذا التحديد الدقيق لمجال الأدب ، أو ما أسماه تودوروف « بالأدبية » (Littérarité) ، هو تعيين خصوصية الخطاب الأدبى ، وعدم إغراقه فى متاهات المناهج المفارقة ؛ أقصد تلك التى تتجاوز النص إلى ما وراءه ، سواء أكان ما وراء النص هو شخصية المبدع ، أم الرؤية الاجتماعية الحاملة للعمل الفنى ، التى تجعل منه كلاً متكاملاً يقوم على شمولية المعنى وقدرته التعبيرية المباشرة . وليس من شك فى أننا نلاحظ أن هذا الاتجاه يعكس ـ على مستوى المعالجة النقدية ـ اهتماماً خاصاً بالمستوى المعرفى الذى يتحدد بدوره فى إطار صعود الإبستمولوجيا الجديدة وهيمنتها ؛ ألا وهى إبستمولوجيا المناهج البنيوية .

غير أن هذا ليس معناه أن النقد الجديد فى فرنسا يقتصر على هذا التيار وما يتضمنه من أرضية مشتركة مع الفلسفة البنيوية التى سوف تفرز ، كما سوف نرى ، أيديولوجيتها الخاصة بها ، وهى التى تتحدد من خلال اتجاهين رئيسيين : اتجاه سلبى يقوم على رفض الصيغ الأدبية المتوارثة عن القرن التاسع عشر ، وما يُقابلها فى الواقع التاريخى من أبنية عقلية واجتماعية وسياسية ؛ واتجاه إيجابى ، يقوم على استيعاب اجتهادات علم اللغويات الحديثة ، التى وضع لبناتها فرديناند دى سوسير ، وهى القاسم المشترك بين العلوم الإنسانية حالياً ، واجتهادات المدرسة الماركسية الجديدة ، التى يتزعمها ألتوسير وجماعته[3] ، والفرويدية الجديدة التى أسسها جاك لاكان ومدرسته[4] .

لقد بزغ النقد الجديد فى الواقع مع بزوغ كتابات رولان بارت ، مؤسس السميولوجيا ، الذى أثار جدالاً مع ريمون بيكر[*] حول دراسته « لجان راسين »[6] ، يتعلق بقضية الصراع بين النقد القديم ، حامى التراث والتقاليد والأعراف ، والنقد الجديد وما يمثله من ثورة ونزعة « تدميرية » تهدد القيم الأدبية الثابتة ، وتبلبل الذوق العام ،

الذى يُناط بالناقد ــ وفقاً لوظيفة النقد التقليدية ــ توجيهه وتقويمه . ولا شك أن أهم صدع تولد عن هذا الجدال هو بلورة القضية الأساسية التى يقوم عليها الخلاف ، وهى إيمان التقليديين ــ من جهة ــ بموضوعية اللغة ، وجنوحهم ، بسبب تكوينهم وتنشئتهم على المفاهيم الوضعية ، إلى تشيىء المؤلفات الأدبية والأعمال الفنية ؛ فى حين تدعو تحليلات بارت النفسية والسميولوجية بصفة خاصة إلى دراسة الآثار الأدبية والفنية فى شكل أنساق دلالية ، بُغية الوصول فى النهاية إلى تحديد أنماط الكتابات الأدبية ، أو « الوحدات التعبيرية الكبرى للخطاب » ؛ هذا بجانب المهمات الأخرى للسميولوجيا ، مثل دراسة أنساق الصور والأشياء ونظم الغذاء والملبس والسلوك والعادات وكل ما يمكن إدراكه من خلال لغة عامة . ويقول بارت فى هذا الصدد :

« يبدو لنا ، فى آخر المطاف ، إذا أردنا التعميم والشمول ، أن هناك صعوبة متزايدة فى تصور نسق من الصور أو الأشياء يمكن لمدلولاتها أن توجد خارج نطاق اللغة : إذ إن إدراك ما تعنيه أية مادة يتطلب الرجوع حتماً إلى تقسيمات اللغة ، ما دمنا لا نجد هناك معنى إلا مرتبطاً بمسمى ، وما دام عالم المدلولات لا يتجاوز عالم اللغة »[7] .

إن نقطة الخلاف بين بارت وخصومه تبلور الفرق بين ما أسماه الكاتب نفسه فى مقدمة هذا البحث « النقد الأيديولوجى » والنقد « الجامعى » أو الوضعى ، وإن كان هذا الأخير لا يخلو من خلفية أيديولوجية . ويقصد بارت بالنقد الأيديولوجى النقد الحديث الذى يواكب العصر ، ويفيد من تقدم العلوم الإنسانية فى جميع فروع المعرفة ؛ وبالنقد الوضعى ذلك النقد الجامعى التقليدى ، الذى يُعنى فى المقام الأول بتحقيق النصوص وإثبات المصادر والوقائع الأدبية على طريقة « لانسون » ؛ وهو وإن كان لا يضيف جديداً بالنسبة لفهم النصوص الأدبية ، أو لا يسهم فى تفسيرها تفسيراً يتلاءم مع متطلبات المثقف المعاصر ، فإنه يمثل جانباً إيجابياً لا يمكن نكرانه ؛ ألا وهو القيام بالدراسات الأولية اللازمة لإعداد النص ، والتثبت من جميع الأحداث التى اعترته واعترت حياة صاحبه .

إن هذا الضرب من النقد الوضعى يقوم ، كما يذهب تودوروف ، على وصف العمل الأدبى من الخارج ؛ الأمر الذى لا يتيح للناقد تجاوز النص أو النفاذ إلى أسرار صناعته :

« إن وصف مؤلَّف ما ، سواء أكان أدبياً أم لا ، لذاته وفى ذاته ، ومن غير أن نفارقه لحظة واحدة ، أو نُسقطه على ما عداه ، أمر يكاد يكون محالاً ، أو بالأحرى قد تكون هذه المهمة ممكنة ، ولكن الوصف فى هذه الحال لا يتعدى ترديد العمل الفنى نفسه ترديداً حرفياً . كما أن هذا الوصف سيطابق صورة العمل الفنى إلى درجة يصبح فيها الاثنان شيئاً واحداً »[8] .

ولكن إذا كانت خصوصية المنهج الوضعى تتلخص فى تحديد موضوع الدراسة تحديداً خارجياً ، بحيث تستبعد منه كل نظرة ذاتية ، فإن ذلك لا يعد بالنسبة لتودوروف دليلاً على علمية هذا المنهج ؛ لأنه فى الواقع يقلد تقليداً أعمى نهج العلوم الطبيعية والتجريبية الذى ظهر وتبلور فى القرن التاسع عشر ؛ كما أن هذا لا يعنى ، فى الوقت نفسه ، أن هذا الباحث يؤمن ، كما يؤمن بارت ، بأن الذاتية هى أساس الممارسة النقدية . إن تودوروف يدعو ، فى الحقيقة ، إلى منهج مفارق ، ولكنه لا يقصد بذلك تجاوز العمل الأدبى نحو خلفيته النفسية أو الاجتماعية ، كما يحاول كثير من النقاد الجدد ، ومنهم رولان بارت نفسه ، على شريطة أن نأخذ فى الحسبان أن هذا الأخير يختلف مثلاً عن شارل مورون صاحب منهج النقد النفسى[9] ، فى اصطناعه ضرباً من التحليل النفسى النصى ، أى الملتحم بنسيج البناء الأدبى نفسه ، وبالعلاقات الدالة داخل هذا البناء ، على العكس من منهج مورون الذى يتوخى الربط بين العمل الأدبى من جهة ، والمركبات النفسية للكاتب من جهة أخرى . إن دعوة تودوروف أكثر ارتباطاً بمشروع التيار اللغوى فى مدرسة النقد الجديد ؛ **فالمفارقة التى نتحدث عنها هى سعى هذا الباحث إلى إقامة الدراسة الأدبية لا على النصوص الأدبية فى واقعها المباشر ، بل على خصائص الخطاب الأدبى بعامة ؛ وهو ما يسميه « البويطيقا » وأحيانا « الأدبية »** .

ولربما كان النقد الأيديولوجى أكثر مباشرة ووضوحاً عبر بعض رؤى الوجود الملازمة لأهم التيارات الفلسفية المعاصرة ، التى تصطنع من الأدب مادة خصبة تقيم عليها جوانب مهمة من نسقها الفكرى . غير أنه إذا كانت هذه التيارات الفلسفية تحسب ــ فى الغالب ــ على النقد الجديد ، وتعد جزءاً مهماً من حركة الإبداع التى مهدت له ، فهى فى الوقت نفسه تمثل بالنسبة له نقطة التصادم ، أو « القطيعة المعرفية » ، كما يذهب باشلار ، التى تولدت عنها اتجاهات المدرسة اللغوية أو « الخصوصية » الأدبية . ونحن نقصد بالنقد الأيديولوجى المباشر ، والتيارات الفلسفية المرتبطة به ، النقد « السوسيولوجى » من جهة ، والنقد « الفينومينولوجى » من جهة أخرى .

ويتمثل النقد السوسيولوجى ــ بلا شك ــ فى رائد المدرسة الاجتماعية الفرنسية لوسيان جولدمان ، تلميذ الفيلسوف المجرى الشهير لوكاتش ، ومؤسس البنيوية التوليدية . ويتميز المشروع النقدى عند جولدمان بأنه محاولة لإدراك المعنى الشمولى للمؤلف الأدبى ؛ وهو المعنى الذى يوفر للعمل الأدبى أو الفنى ، فى توازيه (homologie) مع رؤية الوجود لدى الكاتب (Weltanschauung) شكله العام ، ويُضفى عليه توازنه واتساقه . وإذا كانت رؤية الوجود هذه هى التى تحدد معالم الرؤية الفنية وتقدم لها مضمونها الممكن ، فإن هذه الرؤية ترتبط ارتباطاً عضوياً عند جولدمان بالوعى الطبقى ، وإن كان هذا الوعى ــ وهنا تكمن المفارقة الأيديولوجية ــ يتم عادة بطريقة ضمنية أو كامنة .

غير أن هذه المفارقة سرعان ما تختفى عندما ندرك ازدواجية مفهوم الأيديولوجيا فى الماركسية ؛ وهى ازدواجية تقوم على اعتماد الناقد الماركسى على الخلفية التاريخية ــ الاجتماعية فى تناوله للأعمال الأدبية والفنية ؛ الأمر الذى يتيح له أن يعد رؤية الكاتب ، موضوع البحث ، رؤية نسبية ، لارتباطها بمرحلة تاريخية محددة ، ومغتربة ، فى الوقت نفسه ، لارتباطها « بالوعى الزائف »[10] الذى لا يُحسن ــ من غير قصد بلا شك ــ تقدير الظروف الموضوعية التى يعيش فيها . ومن ثم نرى أن هذا الموقف يفترض لدى الناقد الماركسى القدرة على

تملك الحقيقة ؛ الأمر الذى يوهمه بقدرته على الإفلات من إطار النسبية التاريخية من جهة ، وبقدرته من جهة أخرى على إدراك العلاقات الفعلية التى يقوم عليها النسق الاجتماعى ــ الاقتصادى الذى يتم من خلاله إنتاج البنية الفكرية الفوقية ، وما ينتج عنها من آثار أدبية وفنية .

ونحن حينما نشير إلى تصور جولدمان امتلاكه ناصية الحقيقة لا نتزيد عليه ؛ فهو لا يؤمن بأولوية المنهج المادى الجدلى فى إقامة علم حقيقى أو « وضعى » للأدب ــ كما يقول ــ فحسب ، وإنما يؤمن إيماناً راسخاً أيضاً بأن الماركسية عقيدة ودين[11] . من هنا كان اعتقاد الكاتب بأن كل إنتاج ثقافى لا ينتمى إلى الرؤية الماركسية للتاريخ ليس إلا وهماً خالصاً ، أو مجرد تعبير عن « الضمير الزائف » . يقول الكاتب :

« يبدو لنا أن الوعى الزائف بالنسبة للمادية الجدلية يتضمن دائماً حركة ؛ حركة قد تكون ضرورية بلا شك أو تقدمية ، إلا أنها لا تضع حداً بعد للاستغلال أو الاغتراب . . . إن الاشتراكية ليست نهاية التاريخ ، ولكنها نهاية الأيديولوجيات والضمائر الزائفة »[12] .

من الواضح إذن أن « الوعى الزائف » بالنسبة لجولدمان ، الذى ينطلق من أرضية المادية الجدلية ، بمثابة رؤية غير مطابقة لقوى الإنتاج الفعلية ، وعلاقات الإنتاج المترتبة عليها ، وإن كان هذا الجهل بالقوى التاريخية الفعلية المحركة للمجتمع لا يُعد دليلاً على زيف الأشكال التعبيرية التى يقدم الفنان العبقرى من خلالها حلوله الخيالية الممكنة ؛ وهى حلول تشكل بالنسبة للطبقة الاجتماعية التى ينتمى إليها أو يتضامن معها مخرجاً أيديولوجيا حقيقياً للأزمة التاريخية ، أو المشكلات الحيوية التى تمر بها .

وعلى هذا النحو يقدم إلينا جولدمان فى دراسته « الإله الخفى » عن راسين وباسكال[13] نوعاً من التوازى بين رؤية الوجود لدى طبقة « نبلاء الإدارة » التى ينتمى إليها الكاتبان ، والرؤية المأساوية التى تشكل البنية الرئيسية لأعمالها الرئيسية ؛ وهو التوازى نفسه الذى يُقيمه بين رؤية الوجود لدى البرجوازية الألمانية خلال الفترة ١٧٨٠ - ١٨٠٥ وفلسفة كانط[14] . كما حاول فى كتابه « سوسيولوجيا الرواية »[15] ، وكان أكثر توفيقاً ، إيجاد موازاة بين تطور مفهوم « البطل الإشكالى » المأخوذ عن لوكاتش ، فى روايات أندريه مالرو ، وتطور المجتمع البرجوازى الغربى من جهة ، وانقراض شخصية البطل فى الرواية الجديدة عند آلان روب ــ جرييه ، وانسحاق الإنسان فى مجتمع الاحتكارات والرأسمالية التكنوقراطية من جهة أخرى .

ولعل ما يلفت النظر فى هذا التقريب بين الرؤية الطبقية والرؤية الفنية هو قيامها ، لا على مبدأ الحتمية التاريخية الذى يعد إحدى المقولات الرئيسية للمادية التاريخية ، وإنما على مفهوم الموازاة ؛ وهو مفهوم يحفظ ، إلى حد ما ، للعمل الفنى تلقائيته واستقلاليته بالنسبة للمؤثرات الخارجية التى تناط بها الوظيفة العلية ؛ فالرؤية الفنية التى تقوم بدور الوسيط بين العالم الخارجى وضمير الفنان الخلاق هى ، فى نهاية المطاف ، اختيار لإحدى الحلول الممكنة فى مواجهة الأزمة الخارجية وليس نتاجاً آليا لها . ومن ثم يسهل علينا سواء قبول هذا التفسير أو رفضه ؛ لأنه مجرد تقريب يقوم على رؤية ذاتية خالصة لا تحكمها ، فى الواقع وفقاً لجولدمان ، إلا قاعدة الاتساق ؛ والمقصود بهذه القاعدة هو ضرورة تقديم تفسير شمولى متكامل ومتسق لمجمل العمل الفنى فى إطار الرؤية الأيديولوجية الخارجية . غير أننا نعرف ، بعد أن تعلمنا ذلك من سارتر ، أنه لا يوجد بناء أو اتساق قائم فى ذاته ، أى مُنفصل عن عملية البناء والتنسيق التى يقوم بها الشعور نفسه ، إما تلقائياً أو بعد تدبر فى توجهه نحو موضوعه . . . أى أن هذا الاتساق هو ، فى نهاية المطاف ، ضرب من تنظيم المعانى وترتيبها داخل العمل الفنى ، بحيث يمكن مقابلتها مع القرين الخارجى ، وهو التصور الأيديولوجى الطبقى الذى تُناط به عملية الشرح والتعليل والتبرير .

ونحن لا ننكر أهمية هذه المقابلات التى يقيمها جولدمان بين الرؤى الفنية والرؤى الاجتماعية ، كما لا نستطيع تجاهل خصوبتها بالنسبة لتفسير الأبعاد الاجتماعية لعملية الخلق الفنى وفهمها ، ما دام من غير المعقول الفصل بين ضمير المبدع وضمير الجماعة ، فهو ، فى آخر الأمر ، خير معبر ــ بما أوتى من دقة الحس ورهافة الشعور ــ عن أدق خلجاتها ، وأصدق أمانيها ومطامحها . غير أننا حينما نسلم بذلك لا نستطيع قبول كل المقابلات التى يُقيمها جولدمان بين الأعمال الأدبية والفكرية والخلفية الاجتماعية المعاصرة لها ، وبصفة خاصة حينما تكون هذه المقابلات قائمة من جهة على تبسيط العمل الفنى إلى درجة التشويه ، ومن جهة أخرى على صب الواقع عنوة فى قوالب أيديولوجية مسبقة .

وليس من شك فى أنه من الصعب رد جوهر المأساة عند راسين وباسكال إلى النموذج المتطرف الذى يربطه الكاتب بجناح واحد فقط من حركة « الجانسينزم » (Le Jansénisme) ؛ وهو جناح الرفض الذى لا يقبل أية مساومة أو أية محاولات توفيقية مع السلطة الملكية أو الدينية ؛ كما أنه من الصعب سلخ هذا المذهب الدينى من إطاره الإصلاحى داخل تاريخ الحركة الكاثوليكية وردود فعلها فى مواجهة « خطر » انتشار التيارات البروتستنطية ، وربطه فقط بالرؤية المأسوية القائمة لفئة « نبلاء الإدارة » ، التى لم تكن تشكل ، حتى بمفهوم الماركسية نفسها للطبقة ، طبقة اجتماعية فعلية .

أما بالنسبة لقضية «البطل الإشكالى» التى درسها جولدمان من خلال أعمال مالرو الروائية فتتلخص فى إبراز الهوة التى تفصل بين عالم القيم المثالية ، التى يؤمن بها بطل الرواية الأوربية ، والواقع المتدنى الذى تحكمه قوانين السوق ومنطق المنفعة . ويظل هذا «البطل» يعيش فى اغتراب ووهم وخداع مادام يسعى إلى تحقيق قيم فردية زائلة فى عالم غير متجانس يقوم على عبادة المال ؛ الأمر الذى يجعل من الموت النهاية الحتمية والمأسوية لكل إنجاز فردى ، فى حين لا يمثل الموت فى منظور الرؤية الجماعية بصدد التاريخ والصيرورة إلا مرحلة فناء مؤقت ، يموت فيها الفرد لتحيا الجماعة . غير أنه حينما يدرك «البطل» الأهمية التاريخية للالتحام الثورى مع الجماعة المناضلة ، فإنه سرعان ما يقدم إلينا النموذج الأمثل للسعى المتحرر من كل صنوف الاغتراب ، كما يعطينا الرؤية العضوية المتكاملة للعمل الروائى الصادق . غير أن

جولدمان يلاحظ أن المرحلة الأخيرة ــ بالنسبة لصدور دراسته عن «سوسيولوجيا الرواية» فى عام ١٩٦٤ ــ من إنتاج مالرو تغلب عليها الاتجاهات التنظيرية والتجريدية ؛ وهو ما يعده الكاتب نوعاً من الارتداد فى تكنيك الرواية العضوية المثلى ، التى يرتبط فيها الأشخاص بالحركة ارتباطاً مضاهيا لحركة الحياة نفسها ؛ وهو «الارتداد» الذى يعده موازياً لحركة البلبلة والشك التى تسيطر على الفكر الأوربى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . كما يعتقد الكاتب أن النهاية الحتمية لهذا التيار التجريدى عند مالرو هو تفكك دور «البطل» ، وتفكك الشخصية ، ثم اندثارها فى الأدب المعاصر ، وبخاصة فى «الرواية الجديدة»[١٦] .

وليس من شك فى أن هذه الرؤ ية العامة لتطور الرواية الأوربية المعاصرة ، من خلال النموذج الفرنسى ، تعطينا تصوراً جيداً لتطور المضمون الروائى ، نظراً للارتباط العضوى ، بوجه خاص ، بين نشأة الرواية وقيام المجتمع الليبرالى الغربى . غير أنها تربط بطريقة أيديولوجية واضحة بين القيم الجماعية والمبادىء الماركسية ؛ الأمر الذى يفترض أن الماركسية هى النظرية الاجتماعية الوحيدة التى تقدم الأرضية الجيدة للالتحام بين البطل والجماعة الثورية ؛ كما يوحى إلينا الكاتب أن أى تجاوز لهذه الرؤ ية الواحدية هو ضرب من الارتداد الفكرى ، كأنما الدراسات النظرية التى قام بها مالرو ، وأغلبها عن الفنون ، بعد تخليه عن الماركسية ، هى ــ بالضرورة ــ تخل عن الإنسان ، وليس تخليا عن رؤ ية محددة للإنسان ، استطاع هو ، من خلال نضاله الثورى ، ونضال أمته التاريخى ، إبان الحرب العالمية الثانية ، أن يتجاوزها نحو رؤ ية أكثر جذرية ، وهى رؤ ية الإنسان فى شموليته[١٧] .

لا غرابة إذن أن يدفع هذا الاتصال الصريح المباشر بين أيديولوجيا الناقد وموضوع بحثه ــ وهو اتصال غالبا ما يتم فى مجال علم اجتماع الأدب على حساب خصوصية النص الأدبى الذى سرعان ما يتحول إلى وثيقة اجتماعية ــ أن يدفع بعض تلاميذ جولدمان ، على شاكلة لينهارت[١٨] مثلا ، إلى الاهتمام ، قبل الإغراق فى تحليل الرؤ ية الأيديولوجية الحاملة للعمل الأدبى أو الفنى ، بتحليل المؤلف نفسه إلى عناصره الدالة ، وإعادة تجميع هذه العناصر على شكل نسق دلالى معبر . ولعل أعمق المحاولات ، فى هذا الصدد ، التى تنطلق كذلك من منظور الأيديولوجيا الماركسية ، ولكنها تتم فى إطار قراءة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ، ينصهر فيها التحليل النفسى الفرويدى والتحليل الاجتماعى الماركسى مع البناء اللغوى ، هى محاولة جوليا كريستيفا فى مجال ما يسمى «السميوطيقا التحليلية» أو الدلائلية[١٩] .

تعتمد كريستيفا فى تحليل النصوص الأدبية على مقولتين رئيسيتين تستعيرهما من مجال العلوم البيولوجية ، وهما ما يقابل مرحلة تكوين النص (géno-texte) قبل بلوغ مستوى البناء الرمزى المتمثل فى اللغة ، وما يقابل التشكيل الدلالى ــ الاجتماعى للنص (phéno-texte) . تقول كريستيفا فى تحديد هذه الاصطلاحات :

«إن ما استطعنا تسميته تكوين النص يشمل كل العمليات الدالة (الدفعات واستعدادتها ، والتقسيمات التى تطبع بها الجسد ، والنسق الإيكولوجى ــ الاجتماعى الذى يشكل إطار الجهاز العضوى : الأشياء المحيطة وعلاقات ما قبل الأوديبية مع الوالدين) ، بل يشمل أيضا انبثاق الرمزية (بزوغ الذات والموضوع وتشكيل ركائز المعنى مع قابليتها للتوزيع إلى مجالات دلالية وتصنيفية) . . . إن عملية تكوين النص تخص فقط انتقال الطاقات الدفعية وتشكيلها لمجال لم تتحول فيه بعد الذات ، التى سوف تمحى أمام الرمزية ، إلى وحدة محددة ، ولكن حيث تتولد هذه الذات كما هى ، أى كما تسمها وتحددها ضغوط النسق البيولوجى والاجتماعى . ومن ثم فإن تكوين النص ، حتى ولو أمكن إدراكه من خلال اللغة ، ليس لغويا (بمعنى اللغويات البنيوية أو التوليدية) . . . إن تكوين ــ النص يتمثل لنا ، على هذا النحو ، فى صورة قاعدة حاملة للغة ؛ وهى التى نشير إليها بلفظ بيئية النص ، ونقصد بذلك اللغة التى تخدم الاتصال ، والتى يقوم بوصفها علم اللسانيات فى شكل كفاءة وإنجاز»[٢٠] .

ولكى نسوق مثالاً توضيحيا للأيديولوجيا الكامنة فى تحليلات هذه الباحثة ، سوف نختار دراستها عن «أنطونان أرتو» ، [٢١] ، التى تعد خير مقياس بسبب ظروف هذا الكاتب المرضية ، وردود فعله البالغة الدلالة تجاه ما كان يعانيه من «انفصام الشخصية» .

إن مشكلة أرتو ، التى يمكن أن تعد ضربا من إشكالية الذاتية ، ترتكز على مبدأ الانبثاق إلى الوجود عبر معاناة شديدة للجسد والفكر على السواء . ومن ثم يتصور أرتو الألم فى شكل قوة ثاقبة تشطر كيانه شطرين ؛ الأمر الذى يجعل «الأنا الواعية» لديه غير مطابقة لذاتها ؛ إذ إن الكاتب يميل بدلاً من إعمال الفكر والتأمل بطريقة تلقائية إلى إدراك عمل الوظائف العضوية للمخ فى صورة آلة معطبة وعاجزة عن التفكير السليم . وعلى هذا النحو يظهر لديه ضرب من الانشقاق المأسوى بين الفكر بما هو وظيفة عضوية للمخ ، الذى يعمل فى فراغ ، والفكر الحقيقى ، الذى يعده نتاجاً مركبا ومتجانساً ، لا يقبل التحليل أو الازدواجية . ومن ثم فإننا إذا تصورنا فى الحالة الأولى ــ التى يمكن أن توازى المرحلة التحليلية لديه ــ موقفا يطابق انفصام الشخصية ، وهى الحالة التى كان يعانى منها الكاتب ، فهمنا غاية الفكر ومطمحه لديه ، سواء فى مجال المسرح أو الفن بعامة ، ألا وهما تحقيق لون من التعبير الشمولى المتجانس والمفتق ، لا لعمليات تحليلية للفكر والمشاعر ، بل لحالات من الانبهار الكونى ، ومن الهلع العظيم أمام مأساة الوجود .

إن أرتو يحدد لنا مأساته بصدد فكره المفتت بقوله :

«إن فكرى يدرك هويته ، وهو يائس حاليا من اللحاق بنفسه ؛ يدرك هويته ، أقصد أنه يكاد يفطن إليها ؛ وهو على كل حال لم يعد يشعر بذلك . إننى أتحدث عن الحياة العضوية ؛ الحياة المادية للفكر (وهنا أدرك بالأحرى موضوعى) . إننى أتحدث عن هذا الحد الأدنى من الحياة الفكرية فى حالتها الأولية

ــ التى لم تبلغ بعد مستوى التعبير اللغوى ولكنها قادرة عند الحاجة على بلوغه »[٢٢]

وحينما يُحدد أرتو معنى الحياة بقوله : «الحد الأدنى من الحياة الواعية التى لم تبلغ بعد حد التعبير بالقول» فهو يطرح بالضرورة موضوعه على مستوى أدنى من مجال الوظيفة الرمزية للغة ؛ أى أنه يطرح ، من منظور جوليا كريستيفا ، قضية التعبير على مستوى الدفعات الجسدية البحت ، قبل بلوغها مرحلة الإدراك المنظم أو المتجانس ، الذى يمثل ، فى الواقع ، نقطة التقاء الذات النظرية بالذات الاجتماعية . ومن ثم يتشكل هذا المجال الحيوى الأولى ، الذى يتوق أرتو إلى التعبير عن أدق خلجاته ، من دفعات الرغبة المكبوتة التى تتدفق فى صورة عمليات جياشة لم تنتظم بعد فى إطار رمزية اللغة ، حصيلة المجتمع والتاريخ . لذلك ترى كريستيفا أن أرتو يفجر على هذا النحو «عملية دلالية» (proces de la signi-fiance) تتجاوز «لحظة» التوقف والتنظيم التى تفرضها الذات «الواحدية» المرتبطة بعناصر الضبط اللغوى ــ الاجتماعى . غير أن هذه الناقدة ، التى تأخذ فى الحسبان محاولة دولوز وجتارى فى نبذ النظرة الأوديبية[٢٣] ، تحاول الربط بين مفهوم الذات الواحدية وعدد محدد من أساليب الإنتاج ، وأهمها ــ هنا ــ الأسلوب الرأسمالى . غير أن الإشكالية الأوديبية ليست بالضرورة ، فى نظرنا ، إشكالية تاريخية حتى يمكن ربطها بنمط الإنتاج الرأسمالى ؛ إذ إنها تشكل ــ إذا أخذنا فى الحسبان نتائج دراسات كلود ــ ليفى ستروس الأنثروبولوجية عن القرابة والزنا بالمحارم[٢٤] ــ تنظيما تكوينيا للأسرة ، وشرطا من شروط قيام التنظيم أو البناء الاجتماعى .

إن محاولة أنطونان أرتو المؤلمة تُعد ، فى جوهرها ، محاولة يائسة لتدمير الإطار الخارجى للذات الواحدية فى سبيل إدراك الجيشان المؤسس للكيان الإنسانى الجذرى الذى يتدفق ــ كما يبدو ــ فى قلب الفراغ المذهل . ولقد حاول جورج بطاى[٢٥] بدوره إظهار جانب النقص الذى تخلفه دفعات الرغبة المكبوتة ؛ إلا أن محاولته ، التى تظل على مستوى الدفعات الجنسية الناقضة للمحرمات ، والتى يحاول الكاتب أن يربطها بإشكالية خاصة للقدسية ، لا تبلغ مستوى إشكالية أرتو فى حدة التعبير عن الدفعات الجسدية الأولية ، وقدرتها على التجاوز الميتافيزيقى . وإذا كنا نلاحظ لدى الكاتبين ضرباً من الارتداد إلى بعض المراحل الأولية ، فإن الارتداد غالبا ما يبرز عند بطاى فى صورة نقض للمحرمات ، يعمل على تقويض نسق القيم الاجتماعية والأخلاقية ، فى حين نراه عند أرتو يرتكز أساساً على إشكالية معرفية .

ولقد استخدمت كريستيفا فى تشخيص عملية هدم الذات الواحدية عند أرتو مفهوم النفى الهيجلى ، بعد توظيفه توظيفا مادياً ؛ الأمر الذى يتيح لها توصيف هذه العملية ــ التى تعد اللغة أحد مستوياتها ــ لا بوصفها مجرد علاقة سلبية فى قلب النسق ، بل بوصفها أداة إنتاج لمتغيرات جذرية . وبعبارة أخرى نقول إنها تفيد إفادة ذكية من أعمال المنطقى فريجه بالقدر الذى يوفر لها فى هذا الضرب من النفى الجذرى أداة التصور اللازمة لتجاوز عمليات النفى البسيطة التى تؤسس الوظيفة الرمزية للغة والذات الواحدية المرتبطة بها ، التى لا يتجاوز تعارضها ، فى الواقع ، حدود الخبر . إن عملية إحداث التناقض الجذرى ، التى نشير إليها ، توازى فى أحد أشكالها الرئيسية ظاهرة الارتداد إلى بعض المراحل الأولية ؛ وتقوم هذه الظاهرة ، التى توازى مفهوم التبديد عند جورج بطاى ، وتقابل فى التحليل النفسى الفرويدى السمة السادية للعلاقات الجنسية ، بخلخلة الوظيفة الرمزية للغة عند أرتو ، وإعاقة عملية التسامى الملازمة لها .

ومع ذلك ، فإن هذه الدفعات الجياشة التى يشعر بها أرتو ، والتى تقع فى نقطة التقاء المجال البيولوجى بالمجال الدلالى أو اللغوى ، تميل ــ بعد الضغوط الهائلة الواقعة على جسده ، وبعد عملية التفتيت والتمزق التى تعتلج فى نفسيته ــ إلى إيقاف هذه الأحاسيس ، أو كما يقول الكاتب نفسه ، إلى «تحنيط» (momification) جسده . ومن ثم تقابل الحركة التفتيتية الأولى ــ الموازية للسكيزوفرينيا ــ حركة ثانية ــ حركة البرانويا ــ تعمل على تجاوز الأولى ، وذلك بإحداث نوع من تضخيم الذات وتوحيدها ، يتجلى فى عملية البناء الرمزى للأنا[٢٦] .

إن الذى يتم خلال المرحلة الثانية ، هو عملية توحيد تتجاوز سلبية الدفعات الأولية الهدامة ، وتنتهى فى صورة نسق متكامل من الرموز والدلالات . ومن هنا نفهم رفض أرتو فى بداية كتابه عن «المسرح وقرينه »[٢٧] للانفصام الموجود فى عصره بين الثقافة والحياة . إن الإنسان الغربى أو «المتحضر» ــ كما يرى الكاتب ــ يفصل بين أفكاره وأفعاله بدلاً من دمجها فى وحدة متكاملة . ومن ثم كان من المنطقى أن تدعو الثقافة الأصيلة إلى رأب هذا الصدع بين حركتى الحياة : الحياة نفسها بما هى حركة ثقافية تقوم على سبر المبادىء المكنونة والأفعال الأساسية ؛ والثقافة بما هى حياة دفاقة ممتدة الجذور ، قاسية ومريرة . إن الثقافة ، فى نظر أرتو ، ليست عملية استخلاص للأفكار من الأفعال وتثبيتها فى صورة مفاهيم مجردة ، وإنما هى أساساً دمج للفكر فى الحياة ، وتنشيط لتلقائية الحياة وعفويتها .

لا جرم حينئذ أن يكون فكر أرتو نموذجا لفكر التناقض الجذرى الذى تتسلط عليه أحلام الوحدة ورغبة الائتلاف بعد الخلاص من صرامة المنطق التحليلى الغربى . وليس من شك فى أن هذه الوحدة المرجوة ليست إلا وقفة فى حركة الدفعات الحيوية التى تنتابه ، ولحظة من الثبات المؤقت فى موجة الأعماق التى تجتاح نفسيته الممزقة . إن هذه الحركة لتذكرنا ، فى دفعتها الغامرة ، بالتحليل العميق الذى يقدمه لنا ميشيل فوكو فى كتابه عن «تاريخ الجنون »[٢٨] للدفعات المناقضة للعقلانية الغربية ، التى يبرق وميضها ، وتتدفق حُممها الفَيْنة بعد الفَيْنة عند نيتشه وأرتو وهيلدرلين . ومن ثم تبدو لنا هذه الدفعات المدمرة بمثابة واحدة من موجات الماضى السحيق ، وحركة من حركاته اللا عقلانية المقوضة ، التى تسعى إلى تجاوز النسق الفكرى البرجوازى الغربى ، ولكنها لا تتجاوز ــ وهى ترتطم بأطره ــ دق أجراس الخطر . إن هذه الدفعات ، وهى أقرب إلى ارتداد اللا شعور على العقل ، تشكل نتوءاً أو خطا متعرجا فى مسار العقلانية الأوربية منذ انبثاق الفكر الديكارتى ، وقيام المجتمع الرأسمالى المرشد .

ولقد حاولت كريستيفا استخلاص الجانب البناء والمنتج من هذا التناقض ، مستثمرة إياه ، وفقا لعقيدتها الأيديولوجية ، فى تعبيد الطريق الذى تحلم به نحو إيجابية اجتماعية مستقبلة . ومن ثم فإنها ترى أن التناقض ، الذى نحن بصدده ، يتم على مرحلتين أو فى

زمنين : زمن داخلى فردى ، وزمن خارجى ، تندمج الذات من خلاله مع البنية التاريخية ـــ الاجتماعية . ويقوم هذا الزمن الخارجى ـــ الذى يمثل السفح الثانى من التناقض ـــ بتفجير حركة الدلالة وصبها فى قوالب التصور الأيديولوجى ؛ وهو الأمر الذى يسمح بتجاوز عزلة الكاتب الفردية ، وتأكيد الوظيفة الاجتماعية للفن ، بفسح المجال أمام إمكانية التخاطب والاتصال . وإذا كان أرتو يرفض ، فى الواقع ، ربط الفن بالمجتمع ومشاكله ، واستثمار حركة التناقض الجذرى الذى يَنْحَر كيانه فى صالح الثورة الاجتماعية ـــ وهذه هى نقطة الخلاف بينه وبين أقرانه من الكتاب السيرياليين أمثال أراجون وبريتون وإيلوار ـــ فهو يقوم على الرغم من ذلك بعمل ثورى ، وذلك ، كما تذهب كريستيفا ، من خلال «حركته الارتدادية عبر الزمن» .

أما المناهج «الفينومينولوجية» أو الظاهراتية فتعد بدورها من عوامل التجديد والابتكار فى مجال النقد الفرنسى المعاصر ، وإن كانت تغلب عليها بعامة نزعة التفسير الفلسفى ، وبخاصة ظاهرة الاهتمام بإبراز عملية الخلق الفنى فى اتصالها بحرية الفنان وذاتيته ، أكثر من الاهتمام بتحليل النصوص الأدبية وتحديد خصائصها التعبيرية والدلالية . ومن ثم كان اهتمام جان ـــ بول سارتر ، فى المقام الأول ، بتحديد «المشروع» الخيالى الذى يحقق به الكاتب ذاتيته من خلال العمل الفنى ، واهتمام جاستون باشلار بإبراز دوره بوصفه قارئا ذواقة يقدم إلينا ، فى سذاجة المكتشف الأول ، انطباعاته وأحلامه أمام النصوص الشعرية التى ينبثق له الوجود من خلالها فى صورة جديدة وفريدة ، تعتمد أساساً على الدهشة والانبهار .

يقول سارتر محددا الغاية من عملية الكتابة الأدبية :

> «لما كان الكاتب يعترف ، من جراء تجشمه لمشقة الكتابة ، بحرية القارىء ؛ ولما كان القارىء يعترف ، إثر تصفحه للكتاب ، بحرية الكاتب ، فإن العمل الفنى يصبح ، على أى وجه نقلبه ، دليل ثقة فى حرية البشر . ولما كان القراء ، على غرار الكاتب نفسه ، لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليطالبوا بإظهارها ، فإنه يمكننا تعريف العمل الفنى على أنه البديل الخيالى لهذا العالم ، بقدر مطالبة هذا الأخير بالحرية الإنسانية»[29] .

معنى ذلك أننا لكى نفهم التفسيرات التى يقدمها جان ـــ بول سارتر فى دراساته الأدبية عن «بودلير» و «جان جينيه» و «فلوبير»[30] ، لابد لنا من الإلمام بالخطوط العريضة ، على الأقل ، من فلسفته فى الوجود ، وهى الفلسفة التى تشكل الخلفية الأيديولوجية لمنهجه فى النقد والتقييم . ولقد أوضح لنا الكاتب ، فى دراسته عن «جان جينيه»[31] ، رفضه النسبى ، فى ضوء هذه الحرية التى يعدها جوهر الإنسان وأساس مشروعه الذى يحقق معنى وجوده وغايته فى هذه الحياة ، للتفسير النفسانى الفرويدى من جهة ، وللتفسير الماركسى من جهة أخرى .

إن سارتر ، الذى حاول تطهير مفهوم الشعور من إسار النظرة الوضعية التى تشيئه وتسلكه فى إطار القوانين الحتمية ؛ إذ إن الشعور بالنسبة إليه ليس موضوعاً ولا محتوى ، ولا يخضع لميكانزمات رد الفعل ؛ فهو حرية خالصة ، وشفافية مطلقة ، يرفض كذلك فكرة الحتمية الكامنة وراء اللا شعور ودفعاته الأولية ، التى يقوم عليها هيكل التحليل النفسانى عند فرويد . وكما حاول فيلسوف الوجودية تبرير الانفعالات على أنها اختيارات حرة يلجأ إليها الشعور لتجاوز المواقف الصعبة أو الخطرة ، وذلك بخلق عالم «سحرى» أو خيالى يلغى العالم الخارجى بالنسبة إليه ، نراه كذلك يحاول تبرير مؤثرات الطفولة ، وهى المرحلة الحاسمة فى تكوين الشخصية ، وذلك على أساس أنها مجرد معطيات أولية ، يتشكل الشعور من خلالها إراديا وبمحض اختياره ، حتى ولو كانت هذه المعطيات تشكل ، فى الواقع ، أبعاده الموضوعية .

ويعتقد سارتر ـــ فى رفضه للتفسير الماركسى ، الذى يقيم علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين البنية التحتية الممثلة لقوى الإنتاج فى المجتمع ، والبنية الفوقية التى يتصل بها النسق الأيديولوجى والفكرى اتصالاً مباشراً ـــ أن الانسان الذى يتحقق جوهره من خلال ممارسته الحرة ليس نتاجا آليا للبنية الاقتصادية ـــ الاجتماعية ، ولا يمثل رد فعل مباشر لها . لذلك يعد سارتر الماركسية قاصرة عن إدراك العمل الفنى فى شموليته وصيرورته ، سواء أكانت تقليدية تعتمد على ربط الفكر آليا بقوى الإنتاج ، أم كانت بنيوية ، كما هو الحال عند ألتوسير وأتباعه ، تجعل من النشاط الفكرى انعكاسا حتميا ولا إراديا للنسق الاجتماعى ـــ الأيديولوجى .

غير أن ذلك كله لا يحول دون سارتر والإفادة من التحليل النفسى الفرويدى أو من التحليل الاجتماعى الماركسى ؛ فهو وإن كان قد أبرز أهمية الحرية بما هى جوهر للوجود الإنسانى ، بخاصة فى كتابه «الوجود والعدم» (١٩٤٣) ، سرعان ما يؤكد لنا أن هذه الحرية ليست إحدى معطيات الوجود الإنسانى ، وإنما هى نشاط أو ممارسة بحت ، ينوء بها كاهل الإنسان ، ولا يكاد يستشعرها ، عند إدراكه لذاته ، حتى يُصيبه قلق رهيب ، فيحاول الإفلات منه باللجوء إلى الكينونة أو التموضع ، سواء عن طريق ما يسميه سارتر «سوء النية» ، أى خداع النفس من الداخل ، أو بواسطة «روح الحدية» ، أى التذرع بالظروف والأسباب القهرية التى يظن الإنسان أنه لا حيلة له فيها .

كما أن حرية الإنسان سرعان ما ترتطم بالبنية الاجتماعية ـــ التاريخية التى تشكل الإطار الخارجى الذى ينبثق فيه الوعى الإنسانى والذى لا يكاد ينبثق فيه حتى يكتشف غربته فى عالم تهيمن عليه قوانين الندرة الاقتصادية . غير أن الشعور لا يمكنه فى أقصى الظروف قساوة ، أن يفقد ذاتيته أو يتخلى عن توجهه الحر نحو الوجود ؛ فهو حر دائماً ؛ «حر بالرغم منه» ؛ لأنه إن كان فاعلا حقق حريته بطريقة إيجابية ، وإن كان مغتربا أو متموضعاً حقق حريته كذلك ولكن بطريقة سلبية . ولا شك أن الفنان هو خير مثال على تحقيق هذا الضرب الأخير من الحرية السالبة ؛ وإن كان هذا ليس معناه أن كل فنان عاجز عن العمل الإيجابى أو ليس ملتزماً بقضايا مجتمعه وعصره ؛ فالحرية السالبة ، التى عنى سارتر بإبرازها خلال دراساته الثلاث عن «جينيه» و«بودلير» و«فلوبير» ، تمثل الحالات القصوى التى يمكن أن يحكم فيها على الحرية بالعجز المطلق أو اليأس القاتم . غير أن الفنان سرعان ما يحوّل ظروفه الصعبة إلى طاقات إبداعية بفضل قدرته الخارقة على تجاوز العقبات وتحقيق ذاته فى عالم الخيال .

إن الخيال إذن هو الأداة السحرية التى يحقق بها الفنان مشروعه ، والمخرج العبقرى الذى يبتكره لتجاوز واقعه القاسى ، والإفلات من حتميات النشأة والبيئة ؛ فالإنسان ، فى غاية المطاف ، لا يخضع لقوانين السببية بقدر ما يحقق جوهره من خلال غاياته العليا ، وقدرته على تشكيل مستقبله ومستقبل الآخرين . ومن ثم كان منهج سارتر فى دراسة العبقرية الأدبية قائما على مبدأ «التطور ــ الارتداد» (méthode progressive-regressive) ، الذى يتيح له ، فى ضوء المنهج الجدلى ، إدراك العمل الفنى فى شموليته وحركته الدائبة من الماضى إلى المستقبل . وعلى هذا النحو تتيح له دراسة الماضى إلقاء الضوء على الحتميات التى يتعرض لها الفنان ــ الإنسان خلال طفولته ؛ وهى مجال العقد والمركبات النفسية التى يعنى بها التحليل النفسى ، وإبان زمن نمو شخصيته وتشكلها فى إطار الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تحدد مساره ، وهى مجال قوى الإنتاج وعلاقاته التى يعنى بها التحليل الماركسى .

إن العمل الفنى يتحدد هكذا فى صورة المشروع الذى تتحقق من خلاله حرية الفنان ؛ فهذا العمل هو الدليل المعبر عن إرادته الخلاقة ، وعن قدرته الخارقة على تشكيل حياته وإلباسها مجموعة من المعانى والرموز المبتكرة . **ومن ثم كان هذا الاتصال الوثيق بين العمل الفنى والحياة ؛ فالعمل الفنى ، حتى ولو كان لغة مختارة أو تشكيلا بحتا ، متجاوزٌ لذاته بطبيعته ، معبر عن الوجود على الرغم من طابعه الخيالى** . يقول لنا سرج دوبرفسكى بصدد هذا الاتصال بين العمل الفنى والحياة :

«إن البعد التجاوزى للغة هو البعد الذى اكتشفناه على مستوى الكلام العملى واليومى ، وهو الذى تطوره وتمجده الكتابة الأدبية . فإذا كان الأدب ، كما يعرفه بارت ، تساؤلا ، فإن كل تساؤل هو بالضرورة تساؤل عن شىء ما أو عن شخص ما ؛ إنه تساؤل يتطلب تجاوز العالم والغير . لذلك كان سارتر يرى بحق فى ظاهرة اللغة مجرد حالة خاصة لعلاقاتنا مع الغير ، ومرلو بونتى ، بدقة أكثر ، «حالة بارزة من قصدية الجسد»[٣٢] :

وإذا كان العمل الفنى يعبر عن الوجود ويتصل بالحياة وقضاياها فذلك لأنه يعبر فى الوقت نفسه ــ عبر اللغة الفنية التى هى مادة ورمز ودلالة ــ عن مشروع إرادى ؛ أى عن مشروع لا يمكن فصله عن إرادة الفنان وإحساسه بمشكلات عصره وبمسار التاريخ . **ومهما كانت الحتميات النفسية والاجتماعية عاتية وقوية ، فهى لا تشكل عقبة فى ذاتها ، أو تمثل ظروفا موضوعية خالصة ؛ لأن ذاتية الفنان هى المعيار الأساسى الذى يحدد طبيعتها** ؛ فهى إما راضية بها ، راضخة لها ، فتتموضع وتغترب فيها ؛ وإما رافضة لها ، ثائرة عليها ، فتتحداها ولا ترضاها حدًّا لحريتها . غير أنها فى كلتا الحالتين متجاوزة لهذه الظروف ؛ لأن العمل الفنى فى جوهره قوة تعبيرية هائلة ، قادرة على تغيير الوجود ، أو على الأقل تحويله إلى طاقة خيالية وإبداعية قادرة على إنقاذ الفنان .

إن هذه الطاقة الإبداعية ، التى ترتبط بالشعور الخلاق لدى الفنان ، هى أيضا نقطة الارتكاز التى يعتمد عليها جاستون باشلار فى تحديد عالم الصور والأحلام الشاعرية . ولقد كان باشلار فى بداية دراساته الفلسفية عن تاريخ العلوم ينظر إلى الصورة الخيالية بوصفها عقبة «إبستمولوجية» تعوق تطور العلوم ، أو بالأحرى انتقالها من مرحلتها الفلسفية الأولى إلى مرحلتها الوضعية أو العلمية الحقيقيّة . غير أنه سرعان ما تبين له ، بعد تأثره بالمنهج الظاهراتى ، أن عملية الإدراك العقل والإحساس وظيفتان من وظائف الشعور وليسا درجتين غير متساويتين من درجات المعرفة . ومن ثم فإنه من الخطأ إصدار حكم بالقيمة على المعرفة الحسية أو الخيالية ، التى تتجلى فى عالم الشعر ، والنظر إليها على أنها أقل قيمة من المعرفة العقلية . ومن ثم كان خطأ «لوسيان ليفى برول» أيضا ، الذى تصور أن هناك عقلية بدائية تقوم على المعرفة الحسية المباشرة ، والاتصال أو المشاركة بين الشعور والظواهر الطبيعية ، وعقلية علمية ــ العقلية الغربية ــ تعتمد على المنطق والإدراك الموضوعى للظواهر والأشياء .

ولما كان الخلق الفنى عملية إرادية متصلة بالوعى ، فإن باشلار يرفض ــ مثل سارتر ــ حتميات اللاشعور التى ترى فيها الفرويدية أساس السلوك الإنسانى ؛ فبالنسبة لباشلار يعد اللاشعور قوة عمياء لا توفر إلا مادة لكوابيس ضاغطة ومحبطة لقوى الإبداع فى الإنسان . كما أن اللاشعور يفترض نوعاً من السببية المولدة للرموز والإشارات التى غالباً ما يحاول الناقد ، المتأثر بالتحليل النفسى الفرويدى ، ردها إليه ، كأنما عملية الخلق الفنى ليست إلا قناعاً تختفى به دوافع الرغبة الخفية ، أو تعبيراً غير مباشر عن دفقات الغرائز المكبوتة .

غير أن رفض اللاشعور وما يرتبط به من حتمية الدوافع الأولية والغريزية لا يمنع باشلار من إدراك القوى القبلية التى ينبثق من خلالها الشعور ، والتى تشكل خلفية إدراكه لذاته بما هو نشاط قائم فى قلب الوجود ؛ **فالشعور هو انبثاق الذات المدركة والمكتشفة عبر الوجود انبثاقا يتم من خلال لغة تؤسس الوجود بقدر ما تتأسس من خلاله** . لذلك لا يفصل باشلار بين شعور الشاعر أو وجدانه ولغته ؛ إذ إن اللغة هى مجال انبثاق الشعور ، ولا يجدر ردها إلى قوى غريزية سابقة عليه . بيد أن هذه اللغة هى ، مع ذلك ، لغة الجماعة قبل أن تكون مادة الشعور الذى يكتشف ذاته من خلالها . ومن ثم لا تكون هناك قبلية إلا قبلية هذا الوجود ، مادام «الكائن ــ فى ــ الوجود» (In-der-welt-sein) هو أساس الوجود الإنسانى (Dasein) .

يقول «جاك جاريلّ» فى إدراك هذه العلاقة بين الشعور والوجود :

«تعلن الفينومينولوجيا المعاصرة أنه لكى يكتشف الإنسان صدق علاقته بالأشياء عليه أن يعيد التجربة الأساسية والسابقة على الوعى لإدراك الكائن ــ فى ــ الوجود . ومن ثم لا يمكننا رفض إضفاء مقولة السابق على الوعى(préréflexif) على هذه الكتابة البالغة الغرابة ، التى تظهر ، بغير اطراد ، عند بودلير ، وتزداد عمقا فى ديوان «الإشعاعات» (Illuminations) . نحن بصدد كشف البنية العميقة لهذه الكتابة التى لا تنعقد علاقاتها على مستوى المنطق ؛ إذ إنه لا يمكننى القول ؛ اللهم إلا إذا كنت مجنونا ، إنى أشم عطراً أخضر ، أو أقرأ

حرف إ أحمر ، أو أسمع رائحة تجلب لى نضارة بشرة الأطفال . غير أننى إذا تخلّيت ، مع ذلك ، عن رغبتى فى ربط هذه اللغة المعبرة عن الأصوات والعطر والألوان ربطا سببياً بقوالب الفكر التقليدى ، فسوف أكتشف فيها مجال تكوين هذا العالم وتشكله على هيئة فكر مادى ، نظراً لتطابقه التام مع التراكيب اللغوية التى ينشأ من خلالها ، ولظهوره بصفة عامة فى شكل إيقاع ونغم ، زمان ومادة ، معنى ولا معنى ، حرية وحدود»(٣٣) .

ولما كانت قبلية الوجود مرادفة لقبلية اللغة التى صارت مادة وإيقاعاً ، فإن الخيال الحقيقى ؛ الخيال المبدع الخلاق ، يصبح عند باشلار الخيال المادى ، أو خيال العناصر الأولية ، كالماء والتربة والنار والهواء . وهو مادى بقدر ما يعمق خبرتنا بالقيم الأرضية الثابتة ، إلا أنه دينامى حينما ينطلق بنا نحو الآفاق البعيدة ، وحينما يحلق فى سماء الغايات المشرقة . وتتمثل هذه القبلية كذلك فى وجود آخر مسبق هو وجود اللاشعور الجمعى ، الذى يَستمده باشلار من كتابات يونج ؛ الأمر الذى يتيح له تحديد بعض النماذج الخيالية الأولية ؛ أو ما يسميه «مركبات الثقافة» ، التى تشكل مجموعة من المقولات والقوالب الخيالية المتوارثة ، والتى يقوم الشاعر بشحذها خلال عملية الخلق الفنى بخلاصة تجربته الذاتية .

غير أنه بالرغم من تواجد هذه الأطر الأولية ، التى تشكل فى الواقع وجوداً بالقوة أكثر منه وجوداً بالفعل ، يظل الخيال حراً طليقا ؛ إذ إنه فعل التصور نفسه ، الملازم لحركة الشعور فى بناء لغته الرمزية ؛ وهى اللغة التى تقوم أساسا على قطبى الاستعارة والكناية ، الموازيين للمحورين الانتقائى (البارادجماتى) والتوزيعى (السنتجماتى) . ومن ثم كان الخيال عند باشلار إدراكا مباشراً لجوهر الأشياء ، وليس إدراكا لغيبتها ـ كما هو الحال عند سارتر ؛ إلا أن هذا الطابع المباشر يظل على مستوى اللغة الشاعرية وقدرتها التعبيرية الخلاقة . ومن ثم أيضا كان ارتباط الخيال عند باشلار بأحلام اليقظة ؛ لما تمثله من قدرة هائلة على تفجير الرؤى المستقبلية وتجديد الطاقات الإبداعية ، التى تسمو بالنفس البشرية وتحررها من ضغوط الحياة ونوازع الغرائز البهيمية .

لا جرم أن يرتبط الخيال إذن عند باشلار بفعل التجاوز أو التسامى الذى يؤكد حرية الشعور وشفافيته المطلقة . ولكن إذا كان التسامى يرتبط لدينا أساساً بصورة الصعود والارتقاء ، فهو عند باشلار يشمل عمليتى الصعود والهبوط . ومن ثم كانت عملية الصعود التى تتجلى عبر الصور الهوائية المعبرة عن حالات الخفة والرشاقة والانطلاق ، لا تكتسب دلالتها الحقيقية إلا بتعارضها الجدلى مع قطب الهبوط أو الغوص إلى قلب الوجود وقرار المادة ، حيث يلتحم الإنسان بينبوع الديمومة ومصدر الكينونة .

على هذا النحو تبرز لنا مادية الخيال عند باشلار فى ارتباطها الوثيق بالتجربة الحسية للشاعر ؛ فالصور الفاعلة المؤثرة لديه ليست قالبا جاهزاً نتوارثه بقدر ما هى صياغة جديدة لأحاسيس الشاعر وتفاعله مع عناصر الوجود ؛ وهو التفاعل الذى يتم من خلال اتجاهين رئيسيين يحكمان نشاط الشعور وحركته ؛ ألا وهما الاتجاه نحو السكون والراحة ، والاتجاه نحو الحركة ,والانطلاق . لذلك كله سيكون تأثير باشلار محدوداً ؛ فهو لن يكون مدرسة أو اتجاها رئيسيا فى النقد الجديد ، على الرغم من اهتمام بعض النقاد ، وعلى رأسهم جان ـ بيير ريشار ، بتحليل الأحاسيس وتحديد أنماط من الأمزجة الخيالية ؛ فباشلار ـ مهما كانت ألمعيته ـ يظل قارئاً مجتهداً ، ومهما كانت اجتهاداته واكتشافاته فهى لا تتجاوز مجموعة من الانطباعات المنظمة ؛ انطباعات نفس مرهفة تقرأ الشعر وتتذوقه .

* * * * *

لقد كان واضحا من تحليلنا لمناهج النقد الفلسفى ، سوا أكانت تقوم على الماركسية أم التحليل النفسى أم الفينومينولوجيا ، أنها تعتمد جميعا على خلفية فكرية وأيديولوجية صريحة ؛ فجولدمان يحاول أن يربط بين العمل الفنى والضمير الطبقى ؛ ممكناً كان أو غير ممكن ؛ وسارتر يرى فى الفن تحقيقاً لعالم خيالى ؛ تحقيقا غالباً ما يتم على حساب فشل ذريع فى هذا العالم ؛ وباشلار يرى ، فى ضوء الظاهراتية ، أن ذاتية الشاعر هى لب الخيال والتصور ، وأن هذه الذاتية على الرغم من حريتها المطلقة ، وقدرتها الإبداعية الهائلة ، لا تعدو كونها تنسيقا فى أغلب الأحيان ، غير منطقى لبعض العناصر المادية الأولية .

ولقد رأينا ، فى بداية هذا البحث ، أن الذاتية لم تكن غريبة على أحد مشاهير النقاد الفرنسيين المعاصرين وأكثرهم نشاطا وحيوية وإنتاجا ؛ ألا وهو رولان بارت . وقد تأثر بارت كذلك ، مثل معظم نقاد المدرسة الفرنسية الجديدة ، بالتحليل الماركسى للأدب ، فحاول فى كتابه «مرحلة الصفر للكتابة» تأريخ حركة «الكتابة» لدى الكتاب الفرنسيين فى علاقتها الدلالية بالضمير الطبقى ، ورأى أن ثورة ١٨٤٨ هى العامل الحاسم فى وضع نهاية للتطابق القائم بين رؤية العالم البرجوازية وممارسة الكتابة بما هى ظاهرة واحدية ، تجمع فى نسيج متلاحم بين الضمير الفردى للكاتب وضمير الجماعة الذى يتجاوب مع واقعها ومطامحها . يقول بارت :

«إن السنوات الواقعة حول ١٨٥٠ تحقق التقاء ثلاثة أحداث تاريخية جسام وفريدة : انقلاب حركة السكان فى أوربا ؛ واستبدال الصناعة المعدنية بصناعة النسيج ، أى نشأة الرأسمالية الحديثة ؛ وتفتت المجتمع الفرنسى (الأمر الذى تم خلال أيام ١٨٤٨ الثورية) وانقسامه إلى ثلاث طبقات معادية ؛ ويعنى آخر انهيار أوهام الليبرالية . إن هذه الظروف تلقى بالبرجوازية فى موقف تاريخى جديد ، إذ إن الأيديولوجيا البرجوازية كانت إلى هذه اللحظة هى وحدها التى تشكل معيار العالمية وتحققها بلا نزاع ، وكان الكاتب البرجوازى ، وهو الحكم الوحيد على شقاء الآخرين ، والحكم الذى لا يقف أمامه أحد ليراجعه ، لا يعرف التمزق بين وضعه الاجتماعى ودوره الثقافى»(٣٤) .

أضف إلى ذلك أن بارت قام فيما بعد بدمج منهج اللغويات البنيوية بمفاهيمه التحليلية الماركسية ليقدم إلينا أنماطا فريدة من التحليل السميولوجى «للأساطير» الفرنسية المعاصرة ؛ وهى فى الواقع دراسة

للأيديولوجيا البرجوازية الفرنسية من واقع الحياة اليومية[٣٥] . ولكن ليس من شك فى أن التقاء بارت بالتحليل البنيوى للغة كان هو العامل الحاسم فى تحويل نظرته من المضامين الأدبية ؛ سواء أكانت ذات دلالة نفسية كما هو الحال فى دراسته عن «راسين» ، أم اجتماعية ، كما هو الأمر فى دراسته عن تاريخ «الكتابة» وتحليل «الأساطير» البرجوازية المعاصرة ، إلى نسق من الرموز والعلامات . إن هذا التحول سوف يكون السمة الأساسية لمدرسة «الخصوصية» الأدبية ، كما سوف يكون العامل الأول فى طرح موضوع الكتابة والنظر إليها بوصفها الإشكالية المحورية التى تتحدد فى ضوئها ماهية الأدب .

ولا شك أن تيار الخصوصية الأدبية هو أقرب المحاولات إلى طبيعة الصناعة الأدبية . ونظراً لالتصاقه بالمنهج اللغوى الذى يتخذه نموذجا ومثالا ، فهو أكثرها بعداً عن الإطار المرجعى من حيث المضامين التاريخية والاجتماعية للنصوص . ولقد تعددت الدراسات ، بل الترجمات والتطبيقات ، فى هذا المجال ، بدءاً من دراسة بروب عن «مورفولوجيا الحكاية» ، ودراسات جريماس ، أستاذ السيميا نطيقا البنيوية ، عن «البنية الفاعلة» (structure actantielle) ، وكلود ــ ليفى ستروس ، مؤسس الأنثروبولوجيا البنيوية ، عن بنية الأسطورة . ولكن ربما كانت أهم الدراسات التى تسترعى الانتباه فى هذا المجال ما قدمه رولان بارت وتودوروف وبريمون وجيرار جنيت[٣٦] من إسهام فى تحديد فن بناء القص وتحليل وظائفه على أساس من المبادىء الصورية والإجرائية . ولما كان من الصعب إجمال القول عن هذه الدراسات ، وخصوصا أننا نعنى هنا بإبراز العلاقة بين الممارسة النقدية لرواد المدرسة الجديدة والمعتقدات الأيديولوجية التى يحاولون إسقاطها على هذه الممارسة ، فإننا سوف نكتفى بالإشارة إلى دراسة تودوروف عن «البويطيقا»[٣٧] .

إن البويطيقا ، أو ما يمكن تسميتها «بالأدبية» ، هى الدراسة التى تعنى بتحديد «الخصائص العامة للخطاب الأدبى» لا من حيث تواجدها المباشر فى المؤلفات الفعلية ، ولكن بماهى تعبير عن بناء صورى مجرد ، قابل للتحقق من خلال هذه المؤلفات . هى ــ كما يقول تودوروف ــ «جدول الإمكانات الأدبية» ، وموضوعها «حرفية» الدلالة (littéralité) ، ووظيفتها ــ كما هو وضع الفونيمات فى الفونولوجيا ــ إدراك «عمل» هذه الدلالة داخل نسق الدلالات التى تشكل الخطاب الأدبى الممكن . يقول تودوروف :

> «سوف نعد الحرف والعلامة اللغوية أساساً لكل أدب ، ومن ثم سوف تكون إحدى نتائج هذا القرار ، أن معرفة الأدب ومعرفة اللغة شيئان متلازمان»[٣٨] .

ولكن إذا كان موضوع علم اللغويات هو اللغة ، فإن موضوع البويطيقا يظل الخطاب الأدبى ؛ الأمر الذى يربط بين البويطيقا وعلم البلاغة (rhétorique) . ويعنى تودوروف فى أول الأمر ، بتحديد بعض «الأنماط العامة للكلام» انطلاقا من الوحدة الأساسية المشتركة بين البويطيقات وعلم اللغة ؛ ألا وهى «الجملة» .

غير أن تودوروف يرى أنه لكى نستطيع تحديد خصائص الأنماط الكلامية قبل رؤيتها مندمجة فى المؤلفات الأدبية ، علينا أن نميز أولاً بين «الملفوظ» (énoncé) وعملية التلفظ (énonciation) ، نظراً لارتباط هذه الأخيرة بعناصر غير لفظية ، كشخصية «المرسل» ، أى المتكلم ، أو الكاتب ، وشخصية «المرسل إليه» ، أو المتلقى ، وأخيراً السياق الذى تتم خلاله عملية التلفظ . ثم علينا ثانيا التمييز داخل الملفوظ نفسه بين «مرجعه» (référent) و«حرفيته» . والمقصود بالمرجع قدرة العلامة اللغوية على الإيحاء بما يتعداها ؛ وبالحرفية قدرة العلامة على عدم تجاوز عملية الإدراك الذاتى وعدم التعدى .

ويحدد تودوروف ، انطلاقا من هذا التمييز المزدوج ، أنماطاً ثلاثة من الكلام : نمطا يُبرز الجانب المرجعى من الملفوظ ، ونمطاً يُبرز حرفيته أو دلالته المباشرة ، ونمطا ثالثا يفصح عن عملية التلفظ نفسها . ومن ثم نرى أن النمط المرجعى يرتبط بضرب من الخطاب المتجاوز أو المتعدى ، حيث تلعب الدلالة دور الوسيط غير المرئى بين المعنى والواقع ؛ وهو الخطاب الذى يقابل فى البويطيقا القديمة اصطلاح «القص» (narration) فى تعارضه مع اصطلاح «الوصف» ، نظراً لعدم التقابل بين تتابع الكلمات فى عملية الوصف ، وتتابع الأجزاء أو تفصيلات الشىء ، موضوع الوصف ، فى الواقع . ولا شك أن هذه القابلية المرجعية كانت تعد من قبل الخاصية الأولى للخطاب ، كأنما لا تعدو حرفية الدلالة مجرد كونها «ثوبا للفكر» أو للمدلول .

أما نمط الحرفية فيشمل الخطاب المجرد أو العملى ، القائم على ضرب من الاتفاق الاصطلاحى أو الرمزى ، والخطاب المجازى ، موضوع الأدبية ؛ ذلك إذا أخذنا فى الحسبان كون هذين النمطين من الخطاب غير متعديين . ويشمل الخطاب المجازى ، الذى يهمنا هنا ، ثلاثة أشكال رئيسية : «التكرار» ؛ وهو ارتباط الملفوظات بعلاقة تطابق ؛ و«المعارضة» ؛ حيث تقوم العلاقة على التضاد ؛ وأخيراً «التدرج» ؛ حيث تتم عملية مقارنة كمية ، سواء إلى أكثر أو إلى أقل . ومن ثم يرتبط الشكل المجازى بالحرفية ، ولا يصبح هناك تعارض بين معنى المجاز ومعنى الحرفية ؛ الأمر الذى يجعل من الصور البلاغية تجسيداً لحرفية العلامات[٣٩] .

كما يعنى تودوروف ــ بجانب هذه الأنماط الكلامية التى تتفرع إلى أنواع أخرى متعددة ، كالخطاب الشخصى ، والخطاب التقييمى ، والخطاب العاطفى ، والخطاب التقديرى ــ بتحديد أنماط «الرؤية» الفنية ، التى أشار إليها أول ما أشار «جان بويون» (J. Pouillon) فى كتابه عن «الزمن والرواية» ؛ وهى الرؤية «من الخلف» ، والرؤية «مع» ، والرؤية «من الخارج» . غير أن تودوروف يعنى ، فى المقام الأول ، بالتمييز بين تمثيل الراوى فى عملية القص وعدم تمثيله ؛ إذ إن هناك فرقا كبيراً بين قصة تُبرز عملية صياغتها وقصة لا تبرز هذه العملية . وتتمثل هذه الأخيرة فى حالة الرؤية «من الداخل» ، حيث تكون الشخصية الروائية معروفة وبلا أسرار أو غموض بالنسبة للراوى ؛ كما تتمثل فى حالة الرؤية «من الخارج» ، حيث تكون الشخصية مجهولة النوايا ، ولا يمكن إدراكها من قبل الراوى إلا من خلال سلوكها وأفعالها . كما يتجلى هذا النمط ، الذى لا يبرز فيه الراوى ، فى الأعمال الدرامية ، حيث يلعب الحوار دوراً رئيسياً . أما بالنسبة لتمثيل الراوى ، فيظهر بوضوح فى القص الذى يتم على لسان شخص المتكلم ؛ ويسمى تودوروف

هذا النمط من الصياغة « كتابة » ، لاختلافه عن أقوال أو « كلام » الشخصيات ؛ **فالراوى** ، فى الحقيقة ، لا يتكلم وإنما يقص ، وعملية القص ليست رؤ ية أو وجهة نظر ، وإنما هى كتابة ، أى مظهر من مظاهر « الوعى باللغة »[40] .

ولكن يبدو أن موضوع الرؤ ية بالنسبة لرواية الأحداث وارتباطها بمنظور الشخصية لم يعد من الموضوعات التى يعنى بها النقد المعاصر ، نظراً لارتباط هذه القضية بمفهوم الرواية الواقعية أو الرواية النفسية ، حيث تلعب الشخصيات دوراً حيويا ورئيسيا ، ونظراً أيضا لأن هذين النمطين قد شهدا مؤخراً أكبر قدر من الهدم والتجريح على أيدى دعاة الرواية الجديدة . يقول تودوروف فى ذلك :

> « إن الأدب ، بعد الاستخدام المحموم للطرائق التى ولدها إدراك أبعاد الرؤ ية لدى مجموعة من الكتاب ، ابتداءً بهنرى جيمس ، وانتهاء بفوكنر ، لم يعد يُعير هذا الموضوع الاهتمام نفسه . وربما يرجع السبب فى ذلك إلى أن اتجاها محدداً فى الكتابة الحديثة لم يعد يُعنى بإظهار شىء ما ؛ لقد أصبحت الكتابة خطاباً ، لا يسعنا إلا سماعه »[41] .

ويُعنى تودوروف ، بعد ذلك ، بتحليل « **نظام القص** » وإبراز وحداته أو مكوناته المنظمة . ومن ثم يتضح له أن هناك علاقات تربط بين هذه الوحدات ، وتخضع لقاعدة إدماج أو تضمن منطقية ، تقوم إما على معيار كمى (هيمنة نمط غالب من العلاقات على تنظيم الوحدات) ، وإما على معيار كيفى (ظهور علاقات معينة بين الوحدات فى أوقات مختارة) . ويرد تودوروف نظام العلاقات المهيمنة على الوحدات ، التى تحدد دلالة هذه الوحدات داخل نسق القص ، إلى مجموعة من المبادىء تلعب دور السببية .

وتشمل هذه المبادىء « **النظام المنطقى** » ، حيث تهيمن **العلاقة العلية** . وأهم تقسيماتها : « **علية الأحداث** » ، حيث لا يتم حدث فى قصة أو رواية إلا نتيجة لحدث سابق ، ومبرراً لأحداث لاحقة ؛ « **والعلية النفسية** » ، حيث تهيمن الشخصية ، وتلعب خصائصها النفسية دوراً فاعلاً بدلا من الأحداث ؛ « **والعلية الفلسفية** » ، حيث تمثل الأحداث رموزاً لأفكار ومفاهيم تلعب دور الموجه الفعلى ؛ ويتجلى هذا النمط الأخير فى القصة الفلسفية . وكذلك تشمل هذه المبادىء « **النظام الزمنى** » ، حيث يتبع كل نظام قص خاضع لمبدأ السببية نظاما زمنيا ؛ ولكن هذا الأخير غالبا ما يكون متضمنا فى النظام السببى ، نظراً لاختلاط النتيجة ــ كما يذهب بارت ــ بالحدث اللاحق . ويظهر النظام الزمنى بوضوح فى الرواية الكلاسيكية ، وذلك من خلال توقف أو تحول مفاجىء فى تسلسل أحداث الرواية ، سواء بالتطرق إلى أحداث فرعية أو جانبية ، أو بواسطة قلب الأحداث ، كالبدء بالنهاية مثلاً ؛ وكذلك من خلال تعدد الرؤ ى ، حيث تقوم شخصيات متعددة برواية الحدث نفسه ، كل واحدة من منظورها الخاص . غير أن أشهر الروايات التى تعطى الأولوية للتسلسل الزمنى على التتابع العلى هى ــ لا شك ــ رواية « **يوليس** » لجيمس جويس . كما أن هناك نظاما زمنيا خاصا بعملية السرد أو القص نفسه ، وهو زمان الأفعال الذى ينظم النص ، والذى يختلف تماما عن الزمان الممثَّل أو المرجعى . وليس من شك ، فى أن النظام الزمنى ملازم لعملية القص خصوصا ما يتبع منها مبدأ العلية ؛ غير أنه يمكن تصور نوع من القص لا يخضع للزمان ، أو يضمحل فيه الزمان إلى درجة كبيرة ، مثل السيرة الذاتية ، التى تغلب فيها العلية النفسية على مفهوم الزمان المرجعى[42] .

وأخيراً تشمل هذه المبادىء « **النظام المكانى** » ؛ وهو فى الواقع لا يخص عملية القص بقدر ما يخص فن الشعر ، حيث تتقلص العلاقات الزمنية والمنطقية إلى أقصى درجة . وتتلخص البنية المكانية ، وفقا لدراسات جاكبسون عن الشعر ، فى عملية توزيعية للجمل داخل النص فى أشكال « تناسق وتعارض وتواز وتدرج » . غير أن هناك ، مع ذلك ، نظاما مكانيا له دلالته على مستوى المرجع ، وهو ما يعرفه فن الخطابة التقليدى تحت مسمى الوصف ، ويشمل « **الطوبوغرافيا** » أو وصف المكان ، و « **البروزوبوغرافيا** » أو وصف المظهر الخارجى . غير أن الطابع المكانى الملازم لحرفية العلامة فى الشعر يمكنه أن يبرز من خلال مؤلف نثرى إذا خضعت تركيبته للنظام نفسه ؛ وهو ما يظهر بجلاء فى رواية بروست الشهيرة : « **البحث عن الزمان الضائع** »[43] .

ويعنى تودوروف ، بعد ذلك ، بقضية بناء أو « **تركيبة القص** » ، انطلاقا من النمط الغالب ، وهو النمط الخاضع لمبدأ السببية . والسؤال المطروح فى هذا المبحث ، الذى يعنى به أيضا بصفة خاصة كل من بارت وجيرار جينيت ، هو كيف يتم توليف وحدات القص أو نظمها فى تشكيلها لما يمكن تسميته بالحبكة . إن هذا التوليف يتم فى نظر توماشفسكى ، أحد رواد المدرسة الشكلية الروسية ، على أساس من « **الموضوعات المقيدة** » ، المقابلة « **للوظائف القطبية** » عند رولان بارت ؛ غير أنه يجب أن يؤخذ فى الحسبان كذلك « **الموضوعات الحرة** » ، أو ما يسميه بارت « **الوظائف المساعدة** » (catalyses) .

ويقترح علينا تودوروف تقسيم عناصر القص إلى مستويين : « **مستوى الجملة** » ، التى تمثل أصغر وحدة حَدَث ممكنة ، « **ومستوى المقطع** » ، الذى يتكون من عدة جمل تعطى انطباعا بتوافر حكاية ما . وغالبا ما يتم تشكيل هذه المقاطع فى صورة تسلسل تتدرج فيه الواحدة تلو الأخرى من غير اندماج ، أو على شكل تبادل بين جمل المقطع الأول والمقطع الثانى . ويتيح لنا تحليل المقاطع إبراز ثلاثة مستويات عُليا مهمة ؛ وهى مستوى « **التركيب اللغوى** » الخاص بتسلسل الجمل والمقاطع واندماجها ؛ ومستوى « **التفسير السيمانطيقى** » (مثل الإيذاء أو ارتكاب الخطيئة) المرتبط إما بالأفعال وإما بالصفات ؛ وأخيراً مستوى « **التمثيل الكلامى** » ، حيث يمكن تحقق التراكيب اللغوية الموجودة فى المقاطع بواسطة أنماط الكلام المختلفة : النمط المرجعى ، أو نمط الحوار ، أى الأسلوب المباشر . كما أن التحقق اللفظى غالبا ما يتطابق مع التحقق الدلالى (السيمانطيقى) . أما وحدة القص فتتم فى النهاية من خلال اللغة[44] .

بيد أن هذا التحليل للجمل والمقاطع لا يكتمل عند تودوروف إلا بإضافة أبعاد « **التحول** » و « **الصيغ** » و « **التعرف** » . أما التحول فهو خاص بتغيير الفعل فى الجملة . ولقد لاحظ تودوروف ، فى هذا الصدد ، أن تحول الجملة من المبنى للمعلوم إلى المبنى للمجهول يتيح ، وفقا لدراسة الناقد الألمانى أندريه جولز ، تمييز عالم القصة

الخيالية عن عالم القصة الواقعية ؛ إذ إن السؤال المطروح فى القصة الخيالية هو : ماذا حدث للأمير ؟ الأمر الذى تترتب عليه فلسفة أخلاقية تقوم على المعاناة ؛ فى حين أن السؤال المطروح فى القصة الواقعية هو : ماذا فعل حينئذ الأمير ؟ الأمر الذى يرتبط بأخلاقيات الفعل والحركة . أما صيغ الفعل فتدل على طبيعة الأفعال . ومن هنا كانت صيغة المضارع تعطى الانطباع بأن الحدث الذى تشير إليه الجملة قد وقع فعلاً . أما الصيغ الأخرى ، كالشرط والتقدير والإلزام ، فترتبط بمقاييس أخرى تشير إلى ضرب من الوجود الممكن . أضف إلى ذلك أن ربط صيغ الفعل ببعض الأشكال الأدبية المبسطة ، التى عُنى كذلك بدراستها أندريه جولز ، يتيح لنا تحديد خصائصها العامة . يقول تودوروف فى هذا الصدد :

« تُصور الأسطورة ، وفقا لجولز ، حياة نموذجية ، حياة قديس ؛ كما أن رد فعل القارىء المتضمن فى النص نفسه هو المحاكاة : إننا بصدد إلزام إذن ؛ بصدد نظام مرتبط بالطريقة التى يجب علينا التزامها فى سلوكنا . أما القصة الخيالية فهى ، على العكس من ذلك ، لا تروى لنا ما حدث حقا ، ولكن ما نتمنى أن يحدث ؛ إننا بصدد أمنية ، بصدد صيغة تمنٍّ إذن ؛ وبالنسبة للحولية فلا تذكر إلا أحداثا وقعت فعلاً ؛ نحن هنا بصدد إثبات وصيغة تقرير»(٤٥) .

تبقى ظاهرة التعرف ، التى تعتمد ــ وفقا لاصطلاحات الكاتب ــ على « جملتين » مقابلتين للحظى الجهل والمعرفة قبل انفراج الحبكة وبعدها . وإذا كان التعرف يرتبط عند أرسطو بالجزء الأخير فحسب من الحبكة ، فنحن كذلك ، عند تودوروف ، بصدد « الشيء نفسه » ، وكل ما فى الأمر أن شخصا أخطأ تفسير الجملة الأولى . ويساعد التعرف على تحديد هوية شخص بعد التباس أو خطأ ما ، أو على اكتشاف حدث معين بعد سوء تقدير أو تفسير . ومن ثم كان ارتباط التعرف بموضوع الرؤية ؛ فهذه الأخيرة ليست إلا الطريقة التى يصل بها خبر ما إلى علم القارىء ، وليست ــ من ثم ــ إلا رؤية الراوى أو طريقة إدراكه له . كما أن التعرف يفصح عن الكيفية التى تدرك بها الشخصيات أحداث القص ؛ الأمر الذى لا يتجاوز ، فى أبسط أنواع القص ، نمطين من الإدراك : « النمط الخاطىء » ، « والنمط الصحيح » ، أو النمط الظاهرى الذى عليه أن يختفى لتظهر الحقيقة(٤٦) .

ويعترف تودوروف ، فى ختام هذه الدراسة ، بأنه لا يقدم لنا « القواعد الكاملة » للقص ، وأن النموذج اللغوى المقترح لا يأخذ فى الحسبان إلا نوعاً واحداً من القص ، هو الذى يعتمد على الحبكة . كما أن البويطيقا ، فى نهاية المطاف ، ليست مجرد منهج وموضوع ، إذا سلمنا بأن موضوع البويطيقا هو الأدب أو الأدبية . إن « موضوع » البويطيقا ، فى الواقع ، هو منهجها نفسه ؛ فالمنهج الذى تحدده من خلال الخطاب ، والذى يعتمد فى تطوره على موقعه من مختلف الأنماط العلمية الأخرى للخطاب ، وعلى رأسها النمط اللغوى ، هو الخطاب الأدبى نفسه ، أى الخصائص العامة التى تحدد الواقع الأدبى وتصوغه فى نسق لغوى ، أكثر من خضوعها لهذا الواقع نفسه وتأثرها به(٤٧) .

* * *

هكذا تتحقق أسطورة « الثعبان الذى يعض ذنبه » ، ونعود مرة أخرى إلى قضية اللغة وهيمنتها على مختلف فروع المعرفة الإنسانية ، ابتداءً من النصف الثانى للقرن العشرين . ولا غرابة فى ذلك ؛ فقد كان لكل عصر ولع بعلم معين يكون بمثابة النموذج والمثال بالنسبة للعلوم الأخرى ؛ ففى القرن السابع عشر كان النموذج الرياضى هو السائد والرائد فى مجال المعرفة ، وكان الارتباط وثيقا بين المفاهيم الرياضية ومفاهيم الأنطولوجيا التى تقيم نمط الحقيقة على معايير جوانية مستقلة عن الواقع ؛ وفى القرن الثامن عشر تحررت الرياضيات ، بفضل نيوتن ، من إسار الميتافيزيقا ، وأصبحت مجرد منهج لقياس الظواهر ؛ ومن ثم كان تألق علم الفيزياء خلال هذا القرن ، وسيطرته على مجمل عملية التصور الفكرى فيه ؛ أما بالنسبة للقرن التاسع عشر ، عصر التطور والعلوم التجريبية ، فلقد ترعرعت فيه علوم الحياة ، وأصبحت مع المنهج التاريخى مثلاً يقتدى من قبل معظم العلوم الإنسانية .

ولا شك أن هيمنة اللغة على مناهج النقد الأدبى المعاصر أمر مشروع ، وقد تكون ضرورة تفرضها طبيعة الدراسات الأدبية ، خصوصا إذا أخذنا بأن ما يميز الخطاب الأدبى عن الأنواع الأخرى للخطاب هو ، فى نهاية المطاف ، لغته الخاصة . وقد يكون أيضا تعدد المضامين من عمل أدبى إلى آخر ، واختلاف الظروف التاريخية والاجتماعية التى تشكل المواقف التى يتم فيها إنجاز هذه الأعمال ، أحد العوامل المهمة التى تدفع إلى حصر الدراسات الأدبية فى نطاق الأنماط والأشكال التى يسهل تحديدها وتصنيفها فى شكل أنساق وقواعد صورية عامة . بل إننا نقبل ما هو أكثر من هذا ، ونجده عاملا خصبا وفعالا ؛ نحن نقبل الفصل الذى يقيمه النقد البنيوى بين المؤلف وعمله الفنى ، ونقبل مبدأ استقلالية عملية الكتابة إذا نظرنا إليها نظرة دينامية ؛ إذ إنه ليس من شك فى أن دور الناقد لا يقتصر على شرح العمل الأدبى وتفسير نوايا الكاتب وأغراضه ؛ فما يريد أن يقوله الكاتب أو يخطه على الورق شىء ، وما يقوله النص ــ المتجدد دوما وفقا للقراءة التى نُخضعه لها ــ شىء آخر . ومن ثم نؤيد موقف بارت حينما يقول :

« يمكن القول إن الكتابة هى بناء هائل للعلاقات بين القول (le dire) والملفوظ (le dit) . وإذا كان الأدب والكتابة قد اتجها طوال الحقبة الكلاسيكية صوب الملفوظ ، فإن الاهتمام يتجه حاليا ، بفضل الحداثة التى تدعمها علوم اللغة والسميولوجيا ونظرية النص والتحليل النفسى ، لاجدال صوب القول . ومن ثم كان ظهور نظرية للتلفظ (énonciation) من خلال الكتابة فى معظم دراساتنا المعاصرة»(٤٨) .

غير أن الغريب هو الموقف المتطرف ، الذى تؤدى إليه حتما نظرية « السيادة » اللغوية ، وهو الانزلاق إلى مفاهيم مادية الكتابة . فها هوذا

جاك دريدا[٤٩] يدعو إلى مشروعه الفريد فى « الجراماتولوجيا » ، بغية وضع حد لنظرية فرديناند دى سوسير ، الذى يعطى الأولوية للغة المنطوقة على الكتابة . إن سوسير ، فى نظر هذا الكاتب ، لا يخرج عن المفاهيم التقليدية ؛ مفاهيم أفلاطون وأرسطو ، حينما يعد الكلام أساساً للغة ، وأقرب إلى « صوت » النفس ، وأكثر التصاقاً بالمعنى والمفهوم والتصور ؛ وهو الأمر الذى يجعل سوسير يعد نظام الكتابة ورموزها مجرد تمثيل أو تصوير للعلامات الصوتية . ومن ثم يعتقد دريدا أن نقده هذا يعطيه « الوسيلة المؤكدة لهدم الفكرة الشمولية الكبرى ــ ألا وهى مفهوم العلم والميتافيزيقا المرتكزين على اللوغوس ــ التى نشأت فى ربوعها كل مناهج الغرب فى التحليل والشرح والقراءة والتفسير ، من غير أن تُطْرَحَ قضية الكتابة بطريقة جذرية »[٥٠] .

وليس من شك فى أن الاهتمام بمادية الرمز الكتابى ، بالنسبة لدريدا ، هو نوع من رد الفعل ضد قضية التصوير والمحاكاة التى تعطى الأولوية أو الأسبقية الزمنية ، حتى من خلال نظرية سوسير اللغوية ، للمدلول على الدال . كما أن أسبقية التصور ترتبط كذلك ، من خلال المنظور الفينومينولوجى ، بمفهوم الذات أو الشعور فى اتصاله المباشر باللغة « الطبيعية » أو الرموز الصوتية ، التى ينبثق من خلالها انبثاق المصدر المبدع ؛ فى حين تلعب العلامة الكتابية ، من خلال هذا المنظور نفسه ، دور الأداة الاعتباطية ، التى لا تخضع لمنطق محدد . ومن ثم كان اهتمام دريدا بمحو هذه المسافة بين اللغة المنطوقة والعلامة المكتوبة ، واهتمامه بإبراز مفهومه الجديد « الأثر الكتابى » (trace scripturale) فى قدرته على تجاوز الحدود الفردية « حفاظاً » على المعنى(retention) عن طريق « التكرار »(répétition) ، وكشفاً له عن طريق « الإرجاء » الفرقى(différance)[٥١] .

ولكن إذا كان دريدا يرمى بمحاولته الجذرية هذه إلى تجاوز المناهج الفينومينولوجية والبنيوية على السواء ، فإن مفهوم الكتابة من حيث استقلاليته عن إشكالية الذات والقصد ، ومن حيث استثماره من جانب إنتاجيته ، لا يتم تحققه إلا فى هذه المسافة الفاصلة بين الفينومينولوجيا والبنيوية ، التى تشكل « القطيعة المعرفية » ــ كما علمنا إياها جاستون باشلار ــ الضرورية لبلورة إشكالية البنيوية . فالبنيوية فى منحاها وغايتها إشكالية تقوم على أولوية النسق اللغوى أو الخطاب بالنسبة للتصور وإنتاج المعانى ؛ أى أنه إذا كانت الفينومينولوجيا ترى أن الوجود لا معنى له فى غياب الشعور المؤسس للمعنى ، فإن البنيوية ، التى سرعان ما تستثمر ممارسات التحليل النفسى الفرويدى ، وممارسات التحليل الاقتصادى الماركسى ، تردنا ، إن صح هذا التعبير ، إلى الجانب الغائب من المعنى ، أى إلى هذا الموجود اللا موجود ؛ لأنه لا وجود له خارج عملية بنائية ، تسمح بإبراز الكامن وتجاوز الظاهر . ومن ثم تنشأ هذه المسافة العميقة بين الأثر الأدبى فى ضمير صاحبه أو كاتبه ، أو فى مرآة عصره ، وهذا الأثر نفسه فى عين قارئه أو ناقده . لا غرابة إذن ألبتة فى دعوى بيير ماشرى عن ازدواجية الخطاب الأدبى والخطاب النقدى :

« إن ما يمكن قوله عن العمل الأدبى بعد علم ودراية لا يختلط ألبتة مع ما يخبره هو عن نفسه ؛ إذ إن كلا الخطابين ، بالرغم من تجاورهما على هذا النحو ، ليسا ذا طبيعة واحدة . إنه لا يمكن توحيد هذين الخطابين لا شكلا ولا مضمونا . ومن ثم علينا أن نقيم بين الناقد والكاتب اختلافا جذريا منذ البداية . غير أن هذا الاختلاف ليس مجرد فرق بين وجهتى نظر حول موضوع واحد ؛ فهو الإقصاء الذى يفرق بين نوعين من الخطاب ليس بينهما شيء مشترك . إن العمل الأدبى ، كما كتبه مؤلفه ، ليس بالضبط العمل الأدبى كما يفسره الناقد . لنقل مؤقتا : إن الناقد يقوم بواسطة لغة جديدة بتفجير اختلاف فى قلب العمل الأدبى ، اختلاف يُظهر هذا العمل على غير ماهو عليه »[٥٢] .

إن تجاوز الظاهر ، كما توضحه لنا « أركيولوجيا » الخطاب عند ميشيل فوكو ، هو تجاوز الاستمرارية التى تمثلها بالنسبة إلينا الوحدات المنظَّمة ، والأنواع المألوفة ، والمعطيات الجاهزة فى مختلف المجالات العلمية . ومعنى هذا أنه علينا أن نضع حدا للخطية التى تبرز لنا فى صورة تاريخ علم من العلوم أو موضوع من الموضوعات ، إذ إن مجال الخطاب ليس إدراك موضوع معين فى تطوره عبر التاريخ ، بقدر ماهو إدراك لائتلاف أنواع الخطاب وافتراقها قرباً وبعداً عن هذا الموضوع ، مثلما كان الأمر فى دراسات الكاتب عن « تاريخ الجنون فى العصر الكلاسيكى » ، و « الكلمات والأشياء »[٥٣] ، وغيرها ، حيث كانت هناك أنواع مختلفة من الخطاب : سياسية واجتماعية وأخلاقية وعلمية تتجاور وتكاد تختلط أحيانا ــ وهذه سمة الخطاب الأيديولوجى ــ ولكن حول موضوع متحرك ومتغير ؛ إذ لا استمرارية فيه ولا تطور مادام لا يشكل الموضوع نفسه الذى يتناوله كل خطاب ، ويُنتجه إنتاجاً ، من خلال إشكاليته المحددة .

نقصد بذلك أن مبدأ القطع أو « القطيعة المعرفية » ، الذى يضع حداً للأنساق المسبقة يُناط به تحديد جُمّاع القواعد المنتجة للملفوظات أو المنطوقات ، لا من حيث هى « وثائق » دالة أو معبرة عن أغراض مجموعة بشرية وآمالها ومطامحها فى حقبة من الحقب ، بل بوصفها « آثارا » علينا أن نفك رموزها ، وأن نعيد ترتيبها وتفسيرها بهدف الوصول إلى استخلاص قواعدها التنظيمية الكامنة ، التى تشبه فى وظيفتها وظيفة الأنساق اللغوية التى تقوم على تراكم الممارسات الجماعية اللاواعية ، أكثر من قيامها على الإنجازات الفردية المحددة[٥٤] .

****

هكذا يتضح لنا أن النقد الفرنسى المعاصر ، وبصفة خاصة ما اصطلح المتخصصون على تسميته « بالنقد الجديد » ، وثيق الصلة بالعلوم الإنسانية ، ومن ثم بالتصورات الفكرية والأيديولوجية الملازمة لها . ولقد رأينا فى تحليلنا لأهم التيارات النقدية المعاصرة فى فرنسا نمطين غالبين : نمطاً يتصل اتصالا مباشراً بفلسفات ومناهج تأخذ فى الحسبان الواقع والتاريخ ؛ ونمطاً آخر يعتمد على أنساق خطابية تسمح له بتجاوز الواقع أو وضعه ، إن صح هذا القول ، بين قوسين . ولا شك أن النمط الأول كان يمثل المرحلة الأولى من النقد الجديد ؛ المرحلة التى كانت تتأثر تأثراً كبيراً بالظاهراتية وتحليلها للشعور وقضية المعنى فى ارتباطها بالوجود والحياة . كما كانت تتمثل فى

ضرب من الماركسية الآلية ، التى حرصت على ربط الإنتاج الأدبى على مستوى المضمون والرؤية الفنية بالتصورات الاجتماعية وحركة توليد المعانى من خلال التطور الجدلى للتاريخ البشرى . أما النمط الثانى ، الذى يواكب هيمنة النظرية البنيوية على الساحة الفكرية ابتداءً من الستينيات ، فيرى أن الواقع لا سبيل إلى إدراكه فى ذاته ، إذ إن « وهم » الواقع هو تماما مثل « وهم الطبيعة » الذى يتصل اتصالا مباشراً بالأيديولوجيات الإمبريقية .

إن النمط الثانى يؤكد انعدام الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ؛ إذ إن أى اتصال يربط بينهما لا يمكن أن يتم إلا من خلال أنساق علامية متكاملة ، قد قامت فعلا بتشكيل الواقع وشحنه بعالم كامل من الدلالات الظاهرة والكامنة . كما يؤكد هذا النمط الطابع المركب وغير المتوازى للأنساق العلامية المختلفة . ومن ثم نشأت ضرورة إبراز خصوصية البناء أو النظام المتصل بكل نسق علامى ، وعدم إدراجه فى إطار منظور شمولى للمجتمع ، يسهل عن طريقه الانتقال الخطى من نسق إلى آخر ؛ الأمر الذى يؤدى بالضرورة إلى استبعاد الإنسان من مكانته المركزية فى عملية تنسيق الدلالات وترتيبها ، تلك الدلالات التى يشكلها كل نسق .

إن التصور الأول ، القائم على الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ، لا يخص هذه الفلسفات فحسب التى تحدثنا عنها ، وإنما يخص أيضا كل النظريات التكنولوجية التى تهدف إلى السيطرة على الطبيعة والبيئة من غير تثوير للعلاقات الاجتماعية السائدة ، أو على الأقل وضعها موضع التساؤل . لذلك يفترض هذا التصور ، فى ضوء تحليلات توما هربرت لنظرية الأيديولوجيا[٥٥] ، **أن النشاط الفكرى يتم عادة بوصفه وظيفة دلالية أو « سيما نطيقية » ، تقوم على أساس من التطابق بين الدال والمدلول ، أى بين الرمز والتصور** . يقول هذا الباحث :

« يمكننا أن نلاحظ أن الأيديولوجيا الإمبريقية مفتونة فعلا بقضية الواقع الذى يجب على الدال أن يطابقه . ومن ثم كانت نسبة « وظيفة الواقع » المحتومة إلى الإنسان فى صورة منتج ــ موزع للدلالات على مستوى الواقع المتخيَّل فى شكل بيئة للحيوان الإنسانى . إن الإنسان يبرز ، من خلال هذا المنظور ، بما هو حيوان إيكولوجى ، يُنظم بيئته بواسطة مجموعة من الدلالات ؛ الأمر الذى يؤدى إلى قضية ترسيخ هذه الدلالات على أرض الواقع ؛ ذلك الواقع الذى يدرسه علم النفس من خلال مفاهيم التعلم والتكيف ، والذى يؤسس العملية الدلالية وفقا للحاجات والدفعات الحيوية للحيوان البشرى »[٥٦] .

أما التصور الثانى فيرتبط بما يسميه الباحث نفسه **« الأيديولوجيا التأملية »** ، التى يختلط فيها أثران ، هما **« الأثر الاجتماعى »** و **« الأثر اللغوى »** ؛ وهو الاختلاط الذى يُطمس فيه عادة الأثر الاجتماعى ليظهر الإنسان متُضمناً بوصفه عنصرا دالا فى نظام اتصال علامى . يقول الكاتب :

« يُصبح الإنسان هنا حيوانا اجتماعيا ، أى حيوانا متميزاً باللغة ، ومتمكنا من السيطرة على نفسه بفضل هذه اللغة . ومن ثم تصل النظرية الأيديولوجية ــ التأملية للأيديولوجيا بالضرورة إلى النظر إلى العلاقات البين ذاتية بوصفها علاقات طبيعية ، تتحدد طبيعتها ، على وجه التدقيق ، فى صورة طبيعة لغوية للحيوان البشرى بما هو حيوان اجتماعى قادر على تبادل الدلالات المتضمنة فى شفرة »[٥٧] .

ويقصد الكاتب أن **الأيديولوجيا الإمبريقية تقوم على طبيعية العلاقة بين الإنسان والبيئة ؛ الأمر الذى يفترض مطابقة النظام الفكرى ــ ليكون منتجا وفعالا ــ للقوى الاجتماعية للإنتاج . وتقع الأيديولوجيا هنا فى تناسى الأرضية التاريخية ــ الاجتماعية للنظام العلامى ، الذى يربط بين أفراد المجتمع ، ويكون الوسيط بينهم وبين الطبيعة** . ويقصد الكاتب بالتصور الثانى **أن الأيديولوجيا التأملية أو الفكرية تسلخ النظام العلامى من أرضيته الاجتماعية التى تحدد مكانة الذات** ــ وفقا لتحليلات جاك لاكان ــ **فى سلسلة الدلالات الحاملة للمعنى ، والتى تعد السبب الحقيقى (على المستوى الاقتصادى) فى تحديد هذه المكانة ، والسبب الحقيقى أيضا (على المستوى السياسى) فى تناسيها**[٥٨] .

وأخيراً فليس من شك فى أن عناصر « النظرية » الأيديولوجية هذه تتجاوز طبيعة الخطاب النقدى وطبيعة موضوعه ، وهو الأدب ؛ إذ إننا افترضنا أن الفلسفات الظاهراتية والماركسية تبغى إدراك الواقع ، وافترضنا أن المناهج اللغوية تقوم على تناسى هذا الواقع ؛ ونسينا أن الواقع ــ سواء شكل موضوع الأدب (الخدعة المرجعية) أو لم يشكل موضوعه (الخدعة اللغوية أو الخطابية) ــ جزء لا يتجزأ من عالم الرغبة . أين إذن موقع هذه من الخطاب النقدى ؟ لا شك أن محاولة الرد على هذا التساؤل تتطلب مبحثا جديداً فى النقد ، ولا شك أيضا أن هذه المحاولة ستُدخلنا من جديد فى « متاهات » الأيديولوجيا .

الهوامش

(١) Roland Barthes, *Essais critiques*. Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 246.

(٢) محمد على الكردى « النقد البنيوى بين النظرية والأيديولوجيا » ، مجلة فصول ، المجلد الرابع ــ العدد الأول ١٩٨٣ .

(٣) Louis Althusser, P. Macherey, J. Rancière, **Lire le Capital.** II tomes. Paris, Maspéro, 1965.

(٤) Jacques Lacan, **Ecrits.** Paris, Ed. du Seuil, 1966.

(٥) Raymond Picard, **Nouvelle critique ou nouvelle imposture.** Paris, J.J. Pauvert, 1965.

(٦) Roland Barthes, **Sur Racine.** Ed. du Seuil, 1963.

(٧) Roland Barthes, "Eléments de sémiologie", in **Le degré zéro de l'ecriture,** Paris, Gonthier (1953, 1964, ed. du Seuil) p. 80.

(٨) Tzvetan Todorov, "La poétique structurale", in **Qu' est-ce que le Structuralisme?** Paris, Ed. du Seuil, 1968, p. 100.

(٩) Charles Mauron, **L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine.** Gap, Ophrys, 1957.
Charles Mauron, **Des métaphores obsédantes au mythe personnel.** Paris, josé Corti, 1962.

يقول بارت مميزا دراسته عن دراسة شارل مورون بصدد الكاتب المسرحي « راسين » : « . . . توجد فعلا دراسة نفسانية ممتازة لراسين ، وهى دراسة شارل مورون ، الذى أدين له بالكثير ؛ ذلك لأن التحليل الذى أقدمه هاهنا لا يخص ألبتة راسين ، وإنما البطل الراسيني فقط ؛ **فهذا التحليل لا يرتد من العمل الأدبي إلى المؤلف ، ولا من المؤلف إلى العمل الأدبي** ؛ إنه تحليل مغلق عن قصد ؛ فلقد استندت إلى عالم راسين التراجيدى ، وحاولت وصف أشخاص مسرحه (الذين يمكن ردهم بسهولة إلى مفهوم مجرد ، وهو مفهوم : الإنسان الراسيني) ، من غير الرجوع إلى أى مصدر من هذا العالم (منبثق مثلا من التاريخ أو السيرة الذاتية) » .

انظر ، ص ٩٠ Roland Barthes, **Sur Racine, op. cit.,**

(١٠) عبد الله العروى ، **مفهوم الأيديولوجيا** . المركز الثقافى العربى ــ الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٣ . يستشهد الكاتب بإنجلز فى تفسير الأيديولوجيا بمعنى « الوعى الزائف » . يقول إنجلز : « إن الأيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع ، إلا أن وعيه زائف ؛ لأنه يجهل القوى الحقيقية التى تحركه ، ولو عرفها لما كان فكره أيديولوجيا » . . . ، ص ٣٤ .

(١١) Lucien Goldmann, **Le dieu caché.** Paris, Gallimard, 1955,p.193.

(١٢) Lucien Goldmann, **Recherches dialectiques.** Paris, Gallimard, 1959, p. 17.

(١٣) Lucien Goldmann, **Le dieu caché., op.cit.**

(١٤) Lucien Goldmann, **Introduction à la philosophie de Kant.** Paris, P.U.F., 1948 et Gallimard, 1967.

(١٥) Lucien Goldmann, **Pour une sociologie du roman.** Paris, Gallimard, (Idées) 1964.

(١٦) لقد عولج هذا الموضوع بالنسبة للرواية المصرية فى كتاب الدكتور أحمد الهوارى : « **البطل المعاصر فى الرواية المصرية** » دار المعارف ، ١٩٧٩ .

(١٧) Salwa Matar, **Le sens de l'action dans l'oeuvre romanesque de Malraux.** Maitrise, Univ. d'Al exandrie, 1973, pp.405-411.

(١٨) يمكن الرجوع إلى دراسته عن آلان روب ــ جرييه :
Jacques Leenhart, **Lecture politique du roman La jalousie d'Alain Robbe-Grillet.** Paris, Ed. de Minuit, 1973.

(١٩) يميز جان ــ كلود كوكيه بين « السميوطيقا اللغوية » عند جاكبسون و« السميوطيقا التحليلية » عند جوليا كريستيفا ، فيقول : « إننا نرى إذن فاصلا بين السيموطيقا الإعلامية ونوع آخر يسمى « سيميوطيقا تحليلية » ؛ إلا أن هذه الأخيرة ، على الرغم من عدم إنكارها لضرورة الأولى ، تعنى فى نهاية المطاف بالأثر الحتمى للتحليل النفسى الذى يحدد وضع الذات فى إطار ممارسة دلالية محددة . وليس من شك فى أن رفض « الذات العارفة ، أو على وجه التخديد الذات الديكارتية ، وما يرتبط بها بالضرورة من ثبات المعنى وواحديته وامتلائه ، سوف يعد أحد الأسس التى يقوم عليها التحليل السيموطيقى عند جوليا كريستيفا » . انظر :

Jean-Claude Coquet, **Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours.** Mame, 1973, p.9.

أضف إلى ذلك أن اصطلاح « الدلائلية » هو مايستخدمه الباحث العربى المنصف عاشور ، الذى يصف اتجاه « كريستيفا » بقوله : « فالمنحى الذى توخته (كريستيفا) يتصف بالإيغال فى العودة إلى الفلسفة والتحليل النفسى والمادية ومفاهيم الإنتاجية والتحويلية لمادة البناء العلامى فى سياق النص . ولئن كان ذلك مجديا فى بلورة جوانب طريفة فى الوصف ، لقد يخل بالوظيفة المحورية التى تنعقد حولها مختلف أهداف الدلائلية واللسانيات فى جانبها النقدى والاستقرائى ، وتتحول المعرفة العلامية من سياق المخبرين بالكلام وفى النص ــ من سياق القراء والكاتب ــ إلى سياق ما بعدى » . انظر « مشروع تنظيرى فى وصف الدال بين القراءة والكتابة ــ إجراء شكل الشكل » ، مجلة **فصول** (الأسلوبية) المجلد الخامس ، العدد الأول ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .

(٢٠) Julia Kristeva, **La révolution du langage poétique.** Paris, Ed. du Seuil, 1974, pp. 83-84.

(٢١) Julia Kristeva, "Le sujet en procès", in **Artaud.** Paris, U.G.E., 1973, pp.43-108.

(٢٢) Antonin Artaud, **Oeuvres complètes.** Paris, Gallimard, 1956, p.68.

(٢٣) G. Deleuze et F. Guattari, **L'Anti-Oedipe.** Paris, Ed. de Minuit, 1972.

(٢٤) Claude-Lévi Strauss, **L'Anthropologie structurale.** Paris, Plon, 1958.

(٢٥) Mohamed El Kordi, "L'interdit et la transgression dans la pensée de Georges Batailles, in **Bulletin de l'Univ. d'Alex., 1979.**

(٢٦) Julia Kristeva, **loc., cit.,** pp.80-81.

(٢٧) Antonin Artaud, **Le théâtre et son double.** Paris, Gallimard, 1938 et 1964.

(٢٨) Michel Foucault, **Histoire de la folie à l'âge classique,** Paris Gallimard, 1972.

(٢٩) Jean-Paul Sartre, **Qu'est-ce que la littérature?** Paris, Gallimard, (Idées) N.R.F., 1948, p.79.

(٣٠) Jean-Paul Sartre, **Baudelaire.** Paris, Gallimard, (Idées), 1947.
Jean-Paul Sartre, **L'idiot de la famille.** Gustave Flaubert. Paris, Gallimard, 1972.
Jean-Paul Sartre, **Saint Genet, comédien et martyr.** Paris, Gallimard, 1952.

(٣١) Jean-Paul Sartre, **Saint Genet, op.cit., p.536.**

(٣٢) Serge Doubrovsky, **Pourquoi la novelle critique.** Paris, Mercure de France, 1966, p.96.

(٣٣) Jacques Garelli, **La gravitation poétique.** Paris, Mercure de France, 1966, p.110.

(٣٤) Roland Barthes, **Le degré zéro.., op.cit., p.53.**

(٣٥) Roland Barthes, **Mythologies.** Paris, Ed. du Seuil, 1957.

(٣٦) راجع العدد الخاص من مجلة :
Communications. Ed. du Seuil, no 8, 1966.

(٣٧) تودوروف ، المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٣٨) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص ١٠٢-١١٥ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١١٩-١٢٠ .

(٤١) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .

(٤٢) المرجع السابق ، ص ١٢٧-١٢٩ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ١٣٠-١٣٢ .

(٤٤) المرجع السابق ، ص ١٣٢-١٤٠ .

(٤٥) المرجع السابق ، ص ١٤١-١٤٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ١٤٦ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ١٦٣-١٦٥ .

(٤٨) **Prétexte Roland Barthes.** Colloque de Cerisy. Paris, U.G.E., 1978, p.23.

(٤٩) Jacques Derrida, **De la Grammatologie.** Paris, Ed. de Minuit, 1967.

(٥٠) المرجع السابق ، ص ٦٨ .

(٥١) Daniel Giovannangeli, **Ecriture et répétition. Approche de Derrida.** Paris, U.G.E., (10-18), 1979, pp. 10-31.

(٥٢) Pierre Macherey, **Pour une théorie de le production littéraire.** Paris, Maspero, 1966, p. 15.

(٥٣) Michel Foucault, **Les mots et les choses.** Paris, Gallimard, 1966.

(٥٤) Michel Foucault, "Réponse au Cercle d'Epistémologie," in **Cahiers pour l'analyse.** Paris, 1968, pp. 18-19.

(٥٥) Thomas Herbert, "Remarques pour une théorie générale des idéologies", ibid., pp. 74-92.

(٥٦) الرجع السابق ، ص ٧٩-٨٠ .

(٥٧) المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(٥٨) المرجع السابق ، ص ٨٢-٨٣ .



الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة

مسلك ميمون

إن الأدب تربطه والأدلوجة[1] روابط متينة ، وعرى وثيقة ، حتى لا نكاد نتصور أدباً ينفصم بذاته ، مكوناً علاقة موضوعية بنفسه . فالأدلوجة محور الارتكاز لكل تعبير أدبي فني — حتى على مستوى مستجدات الأنواع الأدبية وتفسيراتها : كالأدب الملحق ، وما تحت — الأدب ، واللا — أدب . . . ولكن قبل إيضاح العلاقة الرابطة ، لابد من إيضاح أولى لمفهوم الأدلوجة .

إن الأدلوجة شأنها شأن الفلسفة ؛ عرفت تعاريف شتى ، ولم تستقر على تعريف واحد ، يضمن لها معنى محدداً ، نظراً لتطور معانيها عبر حقب الزمن .

ولا بأس من سرد بعض التعريفات الرائجة ، فى محاولة لرسم أبعادها . فمن حيث الاسم كان « دوتراسى » هو أول مبدع لكلمة أيديولوجيا ؛ بمعنى علم الأفكار . يقول : « يمكن أن نسمى العلم المقترح أيديولوجيا إذا نظرنا إلى المحتوى ، ونسميه نحواً عاماً إذا نظرنا إلى الوسيلة ، ونسميه منطقاً إذا نظرنا إلى الهدف »[2] .

ويقول « جان بايشلير » فى « ما الأيديولوجيا ؟ » : « الأدلوجة هى منظومة كلامية سجالية ، تحاول بواسطتها رغبة ما ، أن تحقق قيمة ما ، باستعمال السلطة داخل مجتمع معين »[3] .

ويقول المفكر المغربى عبد الله العروى فى « مفهوم الأدلوجة » إن مفهوم الأدلوجة : « ليس مفهوماً عادياً يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفاً شافياً ؛ وليس مفهوماً متولداً عن بديهيات فيحد حداً مجرداً ؛ وإنما هو مفهوم اجتماعى تاريخى ، وبالتالى يحمل فى ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة . إنه يمثل (تراكم معانٍ) ، مثله فى هذا مثل مفاهيم محورية أخرى ، كالدولة ، أو الحرية ، أو المادة ، أو الإنسان »[4] . وإننا لنجده يزيد المفهوم بسطاً بغية تقريبه واستيعابه ، فيقول : « نقول إن الحزب الفلانى يحمل أدلوجة ، ونعنى بها مجموع القيم والأهداف التى ينوى تحقيقها على المدى القريب والبعيد ، يكتسى هذا الحكم فى استعمالنا العالى صبغة إيجابية ؛ لأن الحزب الذى لا يملك أدلوجة هو فى نظرنا حزب انتهازى ، ظرفى ، لا يهمه سوى استغلال النفوذ والسلطة »[5] .

وفى معرض حديثه عن الظاهرة الملازمة للإنسان ، من حيث كونه يرى الأشياء وفق منظوره الفكرولوجى ، لا وفق ما هى عليه فى ذاتها ، يقول :

« نقول إن فلاناً ينظر إلى الأشياء نظرة أدلوجية ؛ نعنى أنه يتخير الأشياء ، ويُئوِّل الوقائع بكيفية تظهرها دائماً مطابقة لما يعتقد أنه الحق »[6] . وحين يتناول أدلوجة الخوارج كمثال فإنه يوضح ببساطة أنه : « لا سبيل لنا لاستخراج أدلوجتهم إلا بتأويل أعمالهم السياسية والأدبية »[7] .

وتهمنا هنا كلمة « تأويل » ، وتستوجب منا وقفة قصيرة ، لما لها من دلالة فى الحديث عن الأدلوجة .

يرى الأستاذ العروى ، أن ماركس ونيتشه وفرويد ، تمكنوا من إقامة مفهوم الأيديولوجيا ، كما تمكنوا من إيجاد نظرية فى التأويل فى

الوقت نفسه : « يقول ماركس إن الأدلوجة تخفى مصلحة طبقية ؛ ويحلل قوله هذا استناداً إلى تطور التاريخ . يقول نيتشه إن القيم الثقافية أوهام ابتدعها المستضعفون لتغطية غلهم ضد الأسياد ، ويعلل قوله هذا استناداً إلى قانون الحياة . ويقول فرويد إن إنتاجات العقل هى تبريرات خلقها الإنسان المتمدن لمعارضة دفع الرغبة الجارفة ، ويعلل قوله استناداً إلى طبيعة الإنسان الحيوانية . ومن الواضح أن هذه الأقوال تحتوى على بنية مشتركة : إن الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها ، بل تستر حقيقة باطنية ؛ وهى فى هذا الستر ذاته تومىء إليها ؛ وبتأويل ذلك الإيماء نكشف عن الحقيقة المستورة »(٨) .

ترى هل نستطيع الجزم ــ بعد هذا ــ بأن هناك ما نسميه ما ورائيات الأدلوجة ؟ يثبت هذا تعليق الأستاذ عبد السلام بنعبد العالى على هذه القولة : « إن الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها ، بل تستر حقيقة باطنية ؛ وفى هذا الستر ذاته تومىء إليها » ، حيث يقول : « إن هذا النص يوحد بين الظهور والاختفاء ؛ بين الظاهر والباطن ؛ ليقضى على كل ثنائية ، وليؤسس نظرية فى التأويل ، فينفصل عن منطق الذاتية ، ويقلب الأفلطونية » . وهو فى حديثه عن الشطر الثانى من النص : « وبتأويل ذلك الإيماء نكشف عن الحقيقة المستورة » يقول : « أما النص الآخر فهو يلح على الفصل بين الظاهر والباطن ؛ بين الوجود والقيمة ؛ بين الحقيقة والخطأ . لذا فهو يصالح بين ماركس وهيجل ، ويقذف بنيتشه وفرويد داخل تاريخ الميتافزيقا ، وفى عصر ما قبل الأيديولوجيا »(٩) .

وإذا نحن واصلنا الحديث عن تعريفات الأدلوجة ، وما عرفته من أنماط التفسير ، والتعليل ، والشرح ، والتبيين ، لاحظنا أن كارل مانهايم فى كتابه « الأيديولوجيا والطوباوية » يحاول تجاوز المفهوم الماركسى ، بل النظرة الماركسية ، التى سعت إلى توحيد مفهومى الأدلوجة : الخاص والكلى ، فضلا عن إبراز دور (المكانة الطبقية) و (المصالح الطبقية) ، وأثر ذلك كله فى التفكير البشرى . فلقد قال : « تثير الماركسية مشكلة الأيديولوجية من حيث هى (نسج من الأكاذيب) ، وما يلتبس بها من (الحيرة والغموض) و (الأوهام والأساطير) ، وتسعى لإماطة اللثام عنها وكشفها . غير أن الماركسية لا تقحم كل محاولة لتفسير التاريخ فى هذه المقولة ، بل تقتصر على تلك التفاسير التى تعبر عن وجهة نظر الخصم فحسب . فهى لم تصنف كل نموذج للفكر وتطلق عليه اسم الأيديولوجيا ، بل اقتصرت على تلك الطبقات الاجتماعية التى هى فى أشد الحاجة إلى الاختفاء وراء أقنعة سميكة ، والتى هى ــ بحكم وضعيتها التاريخية والاجتماعية ــ غير قادرة على أن تدرك ، وسوف لا تدرك ، نظام العلاقات والروابط الحقيقية كما يتمثل فى الواقع ؛ فإنها تقع بالضرورة ضحية لتلك الخبرات الخادعة »(١٠) .

وننتهى مع ما نهايم إلى حد نهائى ، يُعتصر فيه مفهوم الأدلوجة ، فيمزق ، ويفكك إلى مفهومين : جزئى وكلى ، ليس لغاية إنقاذ ، بل لغاية قضاء عام على مفهوم الأدلوجة ، كمفهوم انتقادى ، تقام على أنقاضه أسس سوسيولوجيا المعرفة . . . بل تمادى انفصال عناصر الأدلوجة ، « فأصبحت للأساطير علوم ، وأصبح علم الإنسان ، الأنثروبولوجيا ، وعلم الاجتماع ، ودراسة الطبقات الاجتماعية ، وعلاقات الإنتاج ، وهياكل الإنتاج ، وتأثير ذلك كله على الأفكار العامة الموجودة فى مجتمع من المجتمعات »(١١) .

غير أن هذا الاتجاه إلى التفكيك والتجزىء ، الذى جاء ينذر بموت الأدلوجة ، وجد معارضة مبدئية ؛ فالأستاذ محمد عفيفى مطر يبدى وجهة نظره فى الموضوع قائلاً : « أعترض على هذا التحليل ، بأنه لا يمكن على الإطلاق أن تكون هناك مجموعة من العلوم التى يمكن أن تشكل صورة محددة ونهائية القطع لمستقبل الإنسانية أو مستقبل مجتمع من المجتمعات بشكل محدد ونهائى ؛ ولذلك أعترض على فكرة موت الأيديولوجيا ؛ لأن موت الأيديولوجيا مستحيل »(١٢) .

كما ينتقد الأستاذ عبد السلام بنعبد العالى مؤلَّفَ « الأيديولوجيا والطوباوية » الذى ذهب إلى تفكيك مفهوم الأدلوجة من أجل سوسيولوجيا المعرفة ، بقوله : « فإن كنا لا نذهب مع الأستاذ غابيل إلى القول بأهمية مانهايم كمساهم فى نظرية النقد الأيديولوجى ، فهل يعنى ذلك أننا ننفى عنه فعالية فى تطوير مفهوم الأيديولوجيا ؟

« الواقع أننا لا يمكن أن نثبت فعالية مؤلف (الأيديولوجيا والطوباوية) إلا أن تلك الفعالية ليست فى نظرنا إيجابية بقدر ما هى سلبية »(١٣) .

إذن قد يطول بنا الحديث حول مفهوم الأدلوجة ، وحسبنا ما ذهبنا إليه من تعريفات وآراء(١٤) . ولنحاول الآن ربط هذا بالأدب ، ولكن ليس قبل أن نعرف أن كلمة (آيديا) تعنى فكرة ، وأن كلمة (آيديا) تعنى التصور فى اليونانية ، وبذلك كانت الأدلوجة قديماً بمعنى علم الأفكار ، أو علم التصور . ولكن فى عصرنا الحالى لم يعد للأدلوجة هذا المعنى نفسه ، نظراً لعملية الانفصال التى حدثت لعناصرها ، والتى سبق الحديث عنها . ويمكن تحديد المعنى الحديث فى : « الأيديولوجيا العلمية » . وفضلا عن هذا هناك ما يعرف بالأيديولوجيا الوظيفية ؛ وتنحصر مهمتها فى تعميق دراسة قضية التخلف والتقدم فى مجتمع ما ، فى حين يبقى المفهوم العام الكلاسيكى للأدلوجة بما هى (علم المعرفة) أو (علم الأفكار) يهتم بخصوصيات الأساطير والتصورات العامة ؛ وبذلك عرفت بالأدلوجة المطلقة .

أعتقد أنه منذ أن رسخت هذه المفاهيم فى ذهنى لم أستطع أن أقيم فيصلا بين الأدب بما هو عملية إبداع ، والأدلوجة ، فقد أصبح عندى تزاوجهما نظير تزاوج الروح والجسد . وكما لا أستطيع ألبتة فهم كلام عادى بدون منطوق فكرى ، وزخم من الدلالات التعبيرية ، لا أستطيع كذلك التجاوب مع قصيدة أو قصة أو مسرحية ، تغرق فى متنها اللغوى ، ولا تفصح حتى تلميحا عن غرضها الفكرلوجى . ولكن إذا كنا نسلم بعلاقة الأدلوجة بالأدب ، فكيف نحدد سمات هذه العلاقة ؟

إن العلاقة تبدأ من الأديب المبدع نفسه ، بوصفه كائنا اجتماعيا له مبادئه وقيمه ومثله وأخلاقه ، بل له تكوينه ووعيه الأيديولوجيان . وانطلاقاً من هذه العوامل المؤثرة ينبثق الإبداع .

ولسنا فى هذا المجال من دعاة الإبداع الإلزامى القسرى ، بمعنى المطالبة باخضاع المقومات الفنية للأغراض الأيديولوجية . ذلك أن العملية إمَّا أن تكون عفوية سمحة أولا تكون . ذلك لأن المجازفة فى إخضاع الأدب للأدلوجة ينشىء أدباً هشاً لا يسمو إلى درجة الإبداع ،

بل يخضع لردهات التنظير السياسية الدجماطية ، وتقلصات القناعات الحزبية الضيقة . ومن هذه الزاوية على وجه التحديد كانت الجناية على الأدب . لكن ما نريده يخالف هذا ؛ فنحن نصر على تزاوج الأدب والأدلوجة ، ونبارك علاقتهما ، على أساس أنها أمر لا مناص منه ، فى حكم العفوية الإبداعية وشرعيتها ، التى تعلى تلاحم النص والفكر تلاحماً عفوياً تجانسياً ، لا يتأبى على التذوق والفهم ، ولا يثير الإحساس بالانفصام والتنافر ، بمعنى أن يبقى التجسيد الشعرى قائماً فى القصيدة ، والروح القصصى جليا فى القصة ، والتمثيل المسرحى مبثوثاً فى المسرحية ، برغم المتن اللغوى المشبع بالأدلوجة . ووعياً منا بأن ليس كل الناس قادرين على التعبير الفنى ، وإلا أمسى الجميع أدباء ، كما ليس كل المعبرين فنياً واعين بجوهر نسقهم التعبيرى ، فإننا نسلم بأنه تبقى هناك جملة من الأدباء ، تتمتع بمصداقية التعبير الفنى الواعى . وهؤلاء وحدهم يملكون التعبير من خلال منطلقات أيديولوجية صرف وثورية . أما غيرهم وإن عبروا ، وإن خالط تعبيرهم مفهوم أيديولوجى ، فإنه يبقى حبيس وعيهم الضيق المخنوق بإشكالات مجتمعاتهم الخاصة ، ومجتمعهم العربى بعامة .

إن عنصر الوعى يشكل بؤرة الاهتمام عند الحديث عن علاقة الأدلوجة بالأدب . وقد يعترض علينا من يرى أن جميع الأدباء يصدرون عن وعى شاع بما يكتبون وحول ما يكتبون . لكن هذا لا يمنعنا من أن نوضح أن الوعى الذى نقصده ، ليس هو ذلك الوعى الزائف ، الذى يصبح تدليساً ونفاقاً وتزكية للأوضاع المهترئة ، ومجاراة للأحداث ، واستتبابا لمقتضى الحال . الوعى الذى نقصده أجل وأعمق ، وأكبر وأشمل ، وأعظم وأوسع . . . إنه وعى ينشد التغيير : تغيير الهياكل المتعفنة ، واستئصال شأفة الظلم والاحتكار ، والاستغلال والمحسوبية ، والتقليص الفعلى من الفوارق الطبقية ، وفتح المجال لتكافؤ الفرص فى مختلف المجالات .

إن هذا الوعى لا يمكن أن يفرز ــ أدبياً ــ إلا أدلوجة ثورية . وإن التحام هذه الأدلوجة بعناصر التعبير الأخرى ليس إلا نصراً عظيماً يتحقق فى دنيا الإبداع الفنى وفق مبدأ العفوية ، والسجية المطلقة ، ومن ثم فهو عملية إجهاض معنوية كبرى للذين يحاولون إشاعة فكرة خلو الأدب من كل منطلق أيديولوجى ، بدعوى أن هذا الأخير يفسد الأدب ويقضى عليه . وهم بذلك يحاولون جاهدين ، من منطلق بورجوازى متعفن ، إفراغ الأدب من محتواه .

ولقد ناهض أيديولوجية الأدب ، أو فكرة اشتمال الأدب على أدلوجة ، نقاد من مختلف الاتجاهات ، حتى من المعسكر الاشتراكى نفسه .

يقول الناقد فرانس هوفمان من ألمانيا الديمقراطية فى مقال تحت عنوان : الأدب والنقد ، ما يلى : « يبدو لى غير كاف أن يجرى تقييم محتوى العمل الأدبى انطلاقاً من الأيديولوجية فقط ؛ إن الأدب لا يتفتح فى الأيديولوجية فقط ؛ لأن الإنسان لا يتفتح فى الأيديولوجية فقط ، إن الإنسان ــ هذا الكائن العجيب ــ ليس مجرد كائن اجتماعى ، وإنما هو معين من قبل المجتمع ومن قبل الطبيعة معاً . وهذا تناقض ؛ ولكنه وحدة لا تنفصم عراها . والإنسان بكامله يتكون فى حدة هذا التناقض فقط ، هذا الإنسان بجميع ما لديه من رغبة ، وسعادة ، وعذاب ، وآلام ، وفرح ، ومخاوف ، وأشواق ، وأحلام ، وهواجس ، وجنون . إن ليلة ذات نجوم وهضبة ونهر ، أو حزناً مفاجئاً ، هل هذا مجرد أيديولوجية ؟ إن صرخة عالية تسبب لك الاضطراب ، ولقاء يقحم النهار فى الحلم ، أو موت طفل ، أو إشراقة صباح ، أو رغبة للهجوم وسط الريح ، أو عبوساً كالحاً يكشر وسط المخ فيجعلك ترتجف من نفسك ــ إن كل ذلك لا يمكن أن يعين أو يحدد أو يفهم أيديولوجية»[١٥] .

وإذا كنا نتفق مع الناقد فرانس هوفمان فى أنه « غير كاف أن يجرى تقييم محتوى العمل الأدبى إنطلاقاً من الأيديولوجية فقط » ، فكيف يمكننا أن نتفق معه فى بقية النص ؟ ولقد انطلقنا من تعريفات عدة ، وآراء متشعبة ، بغية تقريب مدلول الأدلوجة وتحديده .

فنص فرانس هوفمان سقط عن قصد أو عن غير قصد فى منزلق شبه إغفالىّ للحافز النفسى(ولقد رأينا هذا عند فرويد) ؛ لأننا عندما نقرأ مثل هذا الكلام الذى يحاول إقامة الفيصل المقدس بين الأدب والأدلوجة ، لا نملك أنفسنا من طرح هذا السؤال : كيف يخدمنا الأدب إذا ما أفرغ من محتواه الأيديولوجى ؟ بل ما دوره فى الحياة حين يصبح كتابة بيضاء ؟

إن ما يعترى النفس من هواجس ، ومن قنوط وكآبة ، بل حتى ما نراه فى الطبيعة ، فنستحسنه أو نستقبحه ، أليس مرد كل هذا إلى تكوين الإنسان النفسى والفكرلوجى ؟ وحين نتحدث عن هذا ، ألا يعنى ذلك أننا نطرق مفهوماً أيديولوجيا ؟

وأجد فى المقال نفسه أن الناقد فرانس هوفمان يعلم أو يحس بخطورة ما ذهب إليه ، وأنه لهذا يستدرك قائلا : « وأرجو ألا يساء فهمى ؛ فأنا لا أميل إلى الانتقاص من دور الأيديولوجيا وأهميتها فى النضال الضرورى السامى أبدا ، بل بالعكس ، أريد أن أعبر عن هذا المفهوم بدقة ، وأصونه من الإغراق فيها لا حدود له . ومن الطبيعى أن للمشاعر أيضا حياتها الأيديولوجية ، كما يستطيع الشعور القوى من ناحيته أن يتنامى مما هو أيديولوجى . هذا ما أعرفه من خبرتى الذاتية ، ولكن برغم هذه الشمولية الواسعة ، والتلاحم ، فإن الأيديولوجية والأدب ــ حسب رأيى ــ ليسا متجانسين فى العطاء ، ولا يقف أحدهما إلى جانب الآخر»[١٦] .

أعتقد أن الكاتب ــ بعد هذا الاستدراك ــ لم يستطع اتخاذ موقف برىء ومنزه ، مادام قد لجأ إلى تَعْليل اعترف من خلاله بقيمة العامل الأيديولوجى ، ثم صرح بأن الأيديولوجية والأدب ليسا متجانسين فى العطاء ، ولا يقف أحدهما إلى جانب الآخر » . وفى هذا مغالطة وتناقض .

وما رأيناه فى هذا النص يغلب ويطغى على كتابات شتى ، بخاصة فى مجال التنظير النقدى ، بل يمكننا أن نلمس ذلك جليا حين نسأل مبدعا ما عن قضية المغزى والمضمون فى إنتاجه . إنه سرعان ما ينقبض ، وينتابه ضيق وانفعال ، وكأنه اتهم فى عرضه وكرامته .

والمسألة بسيطة للغاية ، ولا تتطلب كبير عناء أو إحراج . لكن بعض المبدعين ، عن وعى أو عن غير وعى ، يخافون أن يوصم نتاجهم بالخطابة والتقريرية ، بل أن يُصنف ضمن تصانيف الوعظ والإرشاد .

وقليل هم الذين يصرحون بكل جرأة أدبية بأن ما يكتبون

ويسطرون هو فن حامل لمعنى . ولست آخذ الأمر على عواهنه ، بل أقيده بالشاهد :

فى استجواب خاص أجرته مجلة النقد الأدبي (فصول)[17] مع بعض قصاصينا العرب ، ورد هذان السؤالان : (٥ ، ٨)

(٥) ما الذى تهدف القصة القصيرة عندك إلى توصيله إلى القارىء ؟

(٨) هل تهتم فى كل قصة قصيرة تكتبها بأن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؟

فلنتمعن جيداً فى نوعية الأجوبة ، لنتبين النفور من الأدلوجة . القاص إبراهيم أصلان يقول : « لم يكن لدى أبداً فكر واضح أردت أن أوصله إلى أحد ، ولكن كان لدى ما أردت لهذا « الأحد » أن يراه » ص ٢٥٩ . وهو فى الإجابة عن السؤال الثامن ، الذى يخص المغزى ، قال : « لم أهتم بذلك فى أى قصة من قصصى ، بل إننى أستبعد كل شبهة حوله حتى لو جاءت عفواً . . . والكتابة تكاد أن تكون فى نهاية الأمر بحثا عن المغزى » ص٢٦٠ .

أما خيرى شلبى فيقول عن المغزى : « لا أهتم عادة بما تسمونه المغزى : إن القصة القصيرة بالنسبة لى ككائن حسى يعترينى ويتلبسنى ، فأحاول نسخه . . وربما كان مفهومى للقصة ــ وهو متواضع ــ يختلف عن وجهة النظر التى تقول بمسألة المغزى هذه » ٢٧٤ .

ويقول سليمان فياض عن المغزى أيضا : « أنا لا أضع الهدف أو المغزى نصب عينى ثم أختار له تجربة وحدثا وشخصيات : (وذلك ما يفعله نجيب محفوظ فى السنوات العشرين الأخيرة ، وما يفعله كاتب المسرح عادة ليجسد مقولة فكرية فى مسرحية أو قصة) . أنا أحيا فى عالم له وقائعه وأحلامه ، وتثير فى نفسى هذه الحياة تجارب بالمئات ، أتجاوزها كلها ككاتب ، وأختار منها تجربة أقدر أنها أكثر جوهرية ، وأحاول قصها » ص٢٧٧ .

أما يوسف إدريس فيقول : « لو كتبت قصة ذات مغزى يغمرنى الغضب . . . إننى أصب نفسى بالكامل فى القصة . فإذا كان لتلك النفس مغزى فليستخرجه النقاد أو القارىء . . ولكن هذا لا ينفى وجود ما أسميه الدافع المباشر ؛ قد يكون السبب الذى دفعنى إلى الكتابة سببا تافها ، وقد تتناول القصة ذاتها قضية تفوق أهميتها السبب الذى استفزنى فى بداية الأمر ؛ لكن هناك دائما سبب مباشر يكون بمثابة المحرك أو الدافع » ص٣٠٧ .

لست أدرى لماذا جاءت هذه الآراء خجولا ولم تأت واضحة وصارمة تماما كما فعل بقية المشاركين فى الاستجواب وهم كثيرون . ويعجبنى منهم قول عبد الرحمن مجيد الربيعى : « إننى أكتب القصة لأطرح من خلالها موقفى السياسى والاجتماعى ، أى أننى كاتب ذو قضية ، وأن وسيلتى الناجعة فى التعبير عنها هى هذا الفن الصاعد ؛ القصة القصيرة » ص٢٨٢ .

ألا ما أجمل الوضوح والبساطة بغير معاظلة ولا التواء !!

عموما لا يمكن فصل الأدب عن منطوقه الأدلوجى إلا كما تفصل الروح عن الجسد . فإن كان هذا من حيث الإبداع ، فماذا عن النقد ؟

لقد سبق التطرق إلى قولة فرانس هوفمان ، وقلنا بأنه لا يمكن تقييم العمل الإبداعى انطلاقا من مفاهيم أدلوجية فقط . وهنا نزداد إصرارا ونقول : إن مسألة النقد وتعاملها الأدلوجى أساءت إلى الأدب فى مختلف الوجوه ، بل أضرت به أيما ضرر ، تماما كما أضرت الأدلوجة المعبر عنها بطريقة غير فنية ولا عفوية بالإبداع والفن . ولنأخذ مثلا من الأدلوجة الماركسية ، ونسمح لأنفسنا أن نسحبه على كل ما عرفته الإنسانية من أدلوجات متعارف عليها . فمثلا نجد أن النظرية الماركسية : « تطغى عليها الروح الدوغمائية التى تعبر وتؤمن بأن كل ماهو بروليتارى فهو صادق ، وكل ما هو بورجوازى فهو خاطىء » . ولا يهمنا أن هذه النظرية انتقدت حتى من الماركسيين أنفسهم ، كما ذهب إلى ذلك كارل ما نهايم ، الذى يقول : « ليست الأيديولوجيا البورجوازية ، ولا الأيديولوجيا البروليتارية ، بصادقة أو كاذبة ؛ فكلاهما « تطلع » من التطلعات النظرية »[18] .

أقول إن هذا لا يهمنا ؛ ولكن النظرية الماركسية فى دوغمائيتها تطرح إشكالا فى النقد الأدبى والفنى .لقد أجاد الأستاذ المرحوم صلاح عبد الصبور حين لخصها وفق رؤية النقاد الماركسيين الحرفيين ، إذ قال : « ولعل المعنى الواضح لذلك هو أن هذا العمل الفنى ــ شأنه شأن كل مظاهر الحياة المادية ــ يخضع لصورة المجتمع ؛ فإذا كان المجتمع بورجوازيا فلن ينتج إلا فنا معبرا عن المجتمع الرأسمالى ؛ والفن إذن لا حاجة إليه حين تزول الطبقات ، ولا قيمة لفنيته ، وإنما القيمة الرئيسية هى للأفكار التى يعبر عنها ، ولمدى مقدرته على استئناف الحركة التاريخية للمجتمع نحو الثورة العمالية والمجتمع اللاطبقى »[19] .

إن مثل هذه الأفكار تجعل من روح الأدب والفن نسيا منسيا ، وآلة معطلة . ومن ثم يلاحظ روجيه جارودى أيام تمركسه ــ على ما لخصه عبد الصبور ــ مايلى : « إن هذه القولة لا تعير اهتماما إلى الاستقلالية النسبية للأبنية الفوقية »[20] .

وهو يواجه القولة السابقة بكل جرأة : « إن هذه المحاكمة لاتلقى بالا إلى الاستقلال النسبى للأبنية الفوقية ، وتؤدى إلى الاعتقاد بأن نظاما اقتصاديا وسياسيا منحطاً لايمكن أن ينتج إلا آثاراً فنية منحطة . على أن هذا ليس صحيحا ، حتى فى الفلسفة . إن عصر التفسخ الرأسمالى نفسه قد شهد ولادة آثار عظيمة علينا أن نتعلم منها . وماركسيتنا نفسها ستفتقر إذا نحن فكرنا أن « هوسزل » و« هيدجر » و« فرويد » و« باشلار » و« لفى ستراوس » مثلا لم يكن لهم وجود . بل إن هذا أكثر وضوحا فى الفن ؛ فإن عصر انحطاط الرأسمالية وتفسخ الإمبريالية قد شهد ازدهار « الانطباعية » و« سيزان » و« فان جوخ » و« التكعيبية » و« الضوارى » ، كما شهد فى الآداب آثاراً رائعة منذ كافكا حتى كلوديل»[21] .

والذى يثير اهتماما بالغا فى قضية فصل الإبداع عن الأيديولوجيا ، هو ما انتهى إليه تفكير بعض المفكرين الماركسيين ؛ إذ أصبحوا يعلنون خروجهم على النظرية الماركسية باعتناقهم فكراً جديداً ، أو قل تصوراً جديدا لما كانوا يتبنونه من فكر . إن دعوى « لوى ألتوسير » هى عزل النسق الفكرى باسم الحقيقة العلمية عن واقع المجتمع وتاريخه[22] ، مع أن المقولة الأساسية التى تقوم عليها الماركسية هى اعتقاد ماركس أن المفكرين السابقين عليه قد فسروا العالم ، فى حين أنى هو وجماعته

ليغيروه. إن « ألتوسير » يرفض ربط الفكر الماركسى بالتاريخ ، ويريد إقامة نسق منطقى فى قلب الخطاب أو النظرية الماركسية ، بحيث تكتسب قيمتها من ذاتها ، وتنبثق فيها (الحقيقة) من ترابط النسق ومنطقيته الذاتية[٢٣] . ويدعم هذا ما ذهب إليه ميشيل فوكو Michel Foucault فى (أركيو لوجيا المعرفة l'archeologie du savoir)[٢٤]

وكـذلك الشكلانيون الـروس ، الـذين عمـدوا إلى فصـل المضمون عن الشكل لعزل المنطوق الأيديولوجى عن كل عمل فنى . بل ماذا أقول حين أجد جان پول سارتر J. Paul Sartre ينطلق من المفهوم نفسه ، حين يؤمن بأن لغة النثر حمّالة للمضمون والمحتوى ، وأن قيمتها فيما تحمله من أفكار للتخاطب ؛ ولغة الشعر قيمتها ذاتية ، وهى ــ عنده ــ مجردة من المعنى و« المحتوى » ؛ « لأنها لا تهدف إلى توصيل معان ومضامين ، بقدر ما تشكله هى ذاتها من تعبير فنى ، يقوم على التوزيع الصوتى والموسيقى ، والقدرات التعبيرية ، الصورية أو المادية ، أو الإيحاءات الكامنة الهائلة ، التى يمكن أن تفجرها الصور الشعرية ، فى ائتلافها وتلاحمها ، أو فى تعارضها وتنافرها »[٢٥] .

بعد هذا لا عجب فيما ذهب إليه رواد البنيوية ، حين تقوقعوا حول النص ولغته ، وازدروا كل ماله صلة بالأدلوجة ، بل جعلوا الأدلوجة مرادفة للوعى الزائف ، وكل من ينطلق من وجهة نظر تزكى أسبقية المعنى عن اللغة ، أصبح فى تصنيفهم رجعيا يعمد إلى إبقاء فكر متجاوز عتيق[٢٦] .

إذن هناك على مستوى من الوعى ، تفكير يخلق الحجاب المقدس ، والفيصل الحاسم بين النص الفنى ومنطوقه الأدلوجى . فإن كنا نسلم بأن عملية الإبداع الفنى نبيلة وخالصة ، فإننا نؤمن بأنها واعية وهادفة . فالفن بدون غاية محددة ، كأى رسالة بدون عنوان ، مآلها الإهمال . والدعوة الصائبة ليست فى فصل النسق الأدلوجى عن النص ، ولكن فى تأكيد تكاملها وتجانسهما ، على ألاَّ يكون أحدهما على حساب الأخر . وهى عملية صعبة ولا شك ، ولكن ذلك ما ينبغى أن يكون .

وحتى نعطى البديل ، ونقف فى وجه دعاة تغريب الفن والإبداع بفصله عن منطوقه الأدلوجى ، وحتى لايجنى النقد الأدلوجى ــ بتعسفية ــ فيقحم على النص ما ليس منه ، أو يئوله حسب ما يرتئيه ويريده ، وحتى لايتكرر عهد ستالين ، ومفتشه للفن والأدب . . زادنوف* ــ لابد من تحديد سمات الأدلوجة التى إن مازجت الأدب أو النقد أفادتهما وأحيتهما ، وضمنت لهما الاستمرار . وهذه الأدلوجة لانراها وليدة المفاهيم الحزبية الضيقة ، ولا نتيجة الجدل العقيم بين النظريات الفلسفية المثالية .

إن الأدلوجة التى ننشدها ، هى تلك التى تستطيع أن تكون تصورا عاما للإنسان والكون ، فى أبعادهما القصوى الممكنة ؛ لأنها ستكون : شاملة ، وواسعة ، وعميقة ، ومرنة ، وسمحة . وإذا نحن انطلقنا من هذا المفهوم ، فإننا سنستبعد من النظر كثيرا من الأدلوجات التى لا تفى بالمطلوب ، وعلى رأسها أدلوجات الأحزاب المهترئة ، القصيرة النظر ، والمبنية على المصلحية ، والانتهازية ، والتسلط على الشعب وممتلكاته .

* زادنوف : نكّل بالأدباء والفنانين على عهد ستالين ، وقبر إنتاجهم .

المراجع والهوامش :

(١) اقترح المفكر المغربى عبد الله العروى تعريب كلمة أيديولوجيا بكلمة أدلوجة ، ج أداليج ؛ وأدلج إدلاجا أو دلج تدليجا ، وأدلوجى ، ج أدلوجيون .

(٢) كارل مانهايم K. Mannheim الأيديولوجيا والطوباوية Ideologie et utopie نيويورك ١٩٣٦ ص٧١ .

(٣) ما الأيديولوجيا ؟ باريز ، جاليمار ١٩٧٦ ــ ص٦٠ .

(٤) عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا (الأدلوجة) المركز الثقافى الدار البيضاء/ ١٩٨٠ ص٥ .

(٥) مجلة المشروع (المغربية) ؛ العدد الأول ، السنة الأولى ، دار النشر المغربية ــ ص٣١ .

(٦) المرجع نفسه ص٣٢ .

(٧) المرجع نفسه ــ ص٣٣ .

(٨) عبد الله العروى : مفهوم الأيديولوجيا ؛ ص ٤٢ ــ ٤٣ .

(٩) مجلة أقلام (المغربية) ، العدد ٥/٦ السنة ١٥/١٩٨٠ ــ ص١٣ .

(١٠) الأيديولوجيا والطوباوية ــ ص ٢٣١ ــ ٢٣٢ .

(١١) الأقلام (العراقية) ، العدد ٧ سنة ١٩٨٠ ــ ص١٥٩ .

(١٢) الأقلام (العراقية) ، العدد ٧ سنة ١٩٨٠ ــ ص ١٥٩ ــ ١٦٠ .

(١٣) أقلام (المغربية) ؛ العدد ٢ ــ ١٩٧٨ ــ ص٥٤ .

(١٤) يحصى ادم شاف حوالى عشرة تعريفات مختلفة للأيديولوجيا متناثرة فى كتاب

واحد لألتوسير (دفاعا عن ماركس) : الأيديولوجيا غير واعية بذاتها ص٦٦ ؛ وهى القضايا التى تمليها « مصالح » غير معرفية ، ص٦٦ ؛ وهى ما هو مستلب ومضلل ص٧١ ؛ وهى تعادل المثالية ص١٧١ ؛ وهى تصنع كالتعريف انطلاقا من التجريد ص ٩٤ ـ ٩٥ ؛ وهى تشير إلى الواقع دون أن تقدم وسيلة معرفته ص٢٢٩ ؛ وهى نسق من التمثلات ص٢٣٨ ؛ وهى وعى مغلوط ص٢٤٢ . وهى نسق ضرورى لكل مجتمع ص٢٤٢ .

أما غابيل فى بحثه « الثقافة . . الأيديولوجيا » فيورد أحد عشر تعريفا مختلفا للأيديولوجيا ، كل تعريف منها يبرز إحدى وظائف الأيديولوجيا .

أما جان بايشار فى «ما الأيديولوجيا » فيورد خمس وظائف أساسية للأيديولوجيا .

(١٥) الأقلام (العراقية) ، عدد ١١/١٩٨٠ ، ص ٣٣٩ (ثلاث مقالات من ألمانيا الديمقراطية) .

(١٦) الأقلام (العراقية) ، نفسه .

(١٧) فصول ، المجلد الثانى ، العدد الرابع ، ١٩٨٢ ــ ص٢٥٨

(١٨) Riaron: La sociologie allemande contemporaine. p. 67. P.U F Paris, Maspero 1965, Tome I. p. 85

(١٩) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر . دار اقرأ ، بيروت لبنان ــ ص٨٠ .

(٢٠) كالفن والأدب ، والفلسلفة . . . الخ .

(٢١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر .

(٢٢) Louis Althusser J. Ranciere, P. Macherey;Lire le capital ,Paris, Maspero 1965, tome I p. 85

(٢٣) محمد على الكردى : النقد البنيوى بين الإيديولوجيا والنظرية . فصول ، المجلد الرابع ، العدد الأول ١٩٨٣ ص١٤٣ ــ ١٤٤ .

(٢٤) Michel Foucault; L'archeologie du savoir,Paris. Gallimard 1969.

الأركيولوجيا : درس الآثار الجامدة المندثرة ، والأشياء التى هى من بقايا الماضى

(٢٥) المرجع رقم (٢٣) ص١٤٩

(٢٦) نفسه ص١٤٩

بين الفلسفة والنقد

الماركسيّة والالتزام

رمضان الصباغ

(أ) معنى الالتزام ومعياره :

تعد فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية فى الجمال ؛ إذ تربط الماركسية بين الفن والمجتمع ، مؤسسة ذلك الربط على نظرية الانعكاس reflexion ، وهى لا تفرق هنا بين فن وآخر . وكما عبر هنرى لوفافر عن ذلك ، فإن الفن ليس أيديولوجيا ، ولكن وله علاقات مع الأيديولوجيا . إن له محتوى أيديولوجياً (يتراوح فى حظه من الوضوح وفى كونه سياسيا عن وعى)[1] . فالكاتب ، أو الفنان ، إنما يعبر عن وضع اجتماعى وموقف تاريخى محددين ، وليس صراع الطبقات هو المبدع الخلاق ، بل إن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن العلاقات الاجتماعية جميعها القائمة على قاعدة معينة[2] ؛ وصراع الطبقات يؤلف جزءاً جوهريا من هذه العلاقات ، ويعدّ كذلك وجها أساسيا من وجوه الموقف التاريخى .

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف فى صف التقدم ، أو بحسب التعبير الماركسى فى صف الطبقة الصاعدة ، وأن الفنان الحقيقى هو الذى يدفع المجتمع إلى التغيير . وترى أن الفن وسيلة للسيطرة على الواقع ؛ ومن ثم فإنه يلعب دوراً فى التطور الإنسانى المتناغم الشامل[3] . وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع يتحل فيها التناقض بين المظهر والواقع ، الجزئى والعام ، المباشر والتصورى .. الخ ؛ حتى إن الشيئين لينصهران فى تكامل تلقائى فى الانطباع المباشر للعمل الفنى[4] .

فالكاتب والفنان ليسا معلقين فى فراغ المجتمع الطبقى ، بل هما ينتميان بالضرورة إلى طبقة اجتماعية محدّدة ـ برغم قدرة الكاتب على مجاوزة وضعه وكذلك الفنان ـ ولذا فإنهما غير محايدين ، بل ينحازان إلى أفكار ومصالح محددة ؛ ووفقا لذلك ، فهما ـ بالضرورة ـ يلتزمان بمواقف محددة تنبع من الأيديولوجيا التى يلتزم كل منهما بها .

وقد حدد الكاتب الماركسى «ارنست فيشر» معنى الالتزام بقوله :

«ليس معنى الالتزام أنه ينبغى على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد ، وأن يكتب أو يرسم ، أو يؤلف وفقا لمرسوم رقم كذا ، أو كذا ، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل فى فراغ ، وأنه فى آخر الأمر ملتزم بالمجتمع . وكثيراً ما يحدث كما أوضح «مایاكوفسكى» منذ أمد طويل ، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعى العام متفقاً مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة ، وليس من الضرورى أن يفهم كل الناس العمل الفنى ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقة»[5] .

وإذا كان «مایاكوفسكى» لم يفرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة ، فإنه يرى «أن هناك بالإضافة إلى الألوان الزيتية

وأثمان اللوحات مسائل سياسية محددة»[٦] ؛ فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية ومواقفهم الأيديولوجية ، إلى المشاركة فى المسائل السياسية . وحين قال توماس مان Thomas Mann إن السياسة هى عمل كل إنسان ، فإن الملاحظة الضمنية فى ذلك ، هى أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجى وأن يرفضوا الاشتراك فى الفوران الاجتماعى فى ذلك الوقت[٧] . فإذا كان على العسكريين أن يقتحموا غمار الحرب ، فإن الكلمة ــ الطلقة كانت هى مبرر الكاتب .

وإذا كان «فيشر» وماياكوفسكى وآخرون ، يرون أن الفنان لا يعمل وفق مرسوم أو تبعا لمؤسسة معينة ، فإن هذا ليس هو رأى الماركسيين كافة ؛ فقد أوضح لينين Lenin فى مقال (التنظيم الحزبى والأدب الحزبى Party Organization and Party Literarture): «أن ظروف الثورة البورجوازية الديمقراطية تتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جلية لموقفها ، ليس فى قضايا السياسة فحسب ، بل فى مجال الفنون كذلك »[٨] . وقد رأى «متشنكو» أن «الافتقار إلى الالتزام الحزبى لا يكون إلا قناعا Mask لالتزام من نوع آخر»[٩] ؛ أى بأفكار البورجوازية ، التى لا تعبر عن الوضع الثورى ، بل تعبر عن موقف متخلف تجاه الأحداث والواقع ؛ فالالتزام بالحزب ، وبالشعب هو الذى «دفع مشكلة البطل الإيجابى positive hero إلى الصدارة»[١٠] .

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتارى ، جاعلا من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية ، ومرتكزه الجمالى ، وناظراً إلى خروج الكاتب على هذا بوصفه خيانة للأدب وللفن ؛ فهل يمكن أن يكون الفنان الذى يتبع هذا النهج صادقاً ؟

يرى «متشنكو» رداً على هذا ، أنه : «فى حديث «لينين» عن عمل الفنان والكاتب ، نراه يوجه الأنظار إلى قوة العواطف التى يصورها فى العمل الفنى والأدبى ، وإلى صدقها . فقد أثار اهتمامه الاتهام العنيف الذى وجهه «ليو تولستوى L. Tolstoy[١١]» إلى الأوتوقراطية والكنيسة ، وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام . وهكذا فإن تفسير المبدأ اللينينى فى الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة فى موهبة الفنان ، وهو الشىء الذى مازلنا نواجهه فى صحافتنا ، يمثل إفقارا لهذا المفهوم »[١٢] .

وقد أكد ، «جون فيريفل» الماركسى الفرنسى أنه ينبغى على الكاتب ــ بدلا من أن يكتب بهرجا أدبيا سياسى الاتجاه ــ أن يغوص فى الحياة نفسها ، وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه[١٣] . وعلى الرغم من هذا ، فإن رأى كل من «متشنكو وفيريفل» يبدو لصيقا بصيغة الإلزام أكثر منه بالالتزام الحر ؛ فأن يكون الكاتب مضطرا إلى الالتزام بالحزب وإلا عُدّ خائناً للحزب وللفن معا ، وفى الوقت نفسه أن يبدو كما لو كان مريداً لموقفه ، فإن ذلك يعبر عن تناقض جلى ؛ وإن كان «التمييز بين الأدب السياسى والدعاية (البروباجاندا) يُعدّ معقدا إلى أبعد حد ، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعى وما يلزم به نفسه فى فنه »[١٤] . وكما يرى «فردريك برسون» فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذى يحكم به على الأديب أو الفنان ؛ ذلك أنه ينبغى أن نفصل لغة الفن عن لغة السياسة . وإذا كان الفنان يعيش بالضرورة فى عصر معين ، ويعبرّ عن آمال وأفكار معينة ، وله موقف من كل ما يدور فى المجتمع ، فليس من الضرورى أن يتضح الموقف الفنى وضوح موقف السياسى . وقد وقع المفكرون السوفييت فى هذا الخطأ ــ خطأ الدمج بين الفن والسياسة ــ بخاصة من تبعوا «زدانوف» .

وقد رأى السوفييت أن الالتزام بما هو مقولة علمية scientific category لاصلة له بالمرة بالذاتية ، فهو يتطلب «تحليلاً موضوعيا للواقع»[١٥] ــ على حد قول «لينين» .

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثر بالغ على المفاهيم الجمالية ؛ فقد أعلن فى المؤتمر الأول للكُتّاب السوفييت عام ١٩٣٤ ، «أن الرفيق ستالين قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية»[١٦] . وجاء فى المعجم الفلسفى الصغير أن (رجال الفن السوفييتى هم مهندسو النفس البشرية ، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكى والحماس الذى لا حد له للحزب الشيوعى والروح الوطنية السوفيتية)[١٧] . وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجة Vulgar Sociology ، وضاع كتاب المسرح ، «نتيجة لوقوعهم ضحية نفى الصراع»[١٨] الذى يعد ، وفقا للمبادىء اللينينية ، من سمات المجتمع الاشتراكى الذى انتفت فيه الطبقات . ولكن على الرغم من سطوة الستالينية فقد كان فى الكتاب من يخرج على المفهوم الستالينى (أو الزدانوفى) للأدب ؛ فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتارى الروسى للكتاب ، وأعضاء حركة الثقافة البروليتارية ، يقيمون فنهم لا على المبادىء الماركسية اللينينية لانعكاس الواقع ، بل على المفهوم الذاتى لـ «بوجدانوف Bogdanov[١٩]» للفن بوصفه نظاماً سيكولوجياً[٢٠] .

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين ــ فى المجتمع السوفييتى ــ إدخال النزعات المعاصرة فى الأدب والفن على التصور الماركسى . وقد هاجم هؤلاء الكتابَ الكتابُ الرسميون ، أو الأكثر تمسكا بالنظرة السوسيولوجية . فقد كتب «متشنكو» :

«هذا هو ف . لاكشين V. Lakshin ،واحد من نقاد المجلة[٢١] ، يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبى والحياة التى يصورها (على أساس شهادة الكاتب وحدها) ، ويرى الكاتب أن هذا من (أبجديات علم الجمال المادى ، رافضا كل الآراء الأخرى لأنها تقوم على الجمود المذهبى (الدوجماطى Dogmatic) »[٢٢] .

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من «تروتسكى» ، أحد الأعضاء البارزين فى الثورة البلشفية ، ورفيق «لينين» الذى شكل معارضة قوية للستالينية كلفته النفى ثم الاغتيال ، وكان الفن أحد مجالات معارضته . وقد اتصل بالسريالية ، وكتب عن الفن فى عهد ستالين أنه «سوف يدخل التاريخ بوصفه تعبيراً حاداً عن التدهور العميق لثورة

الطبقة العاملة . ومع ذلك فإن سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر إلى الأبد ، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن ؛ لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أثملتها السلطة ــ كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو ــ إن الفن مثله فى ذلك مثل العلم ، لا يسعهما تلقى الأوامر ، لأن طبيعتها لا تسمح بذلك »[٢٣] .

وقد انتقد النقاد السوفييت الحاليون آراء «تروتسكى» فى الفن ، إذ كتب «متشنكو» على سبيل المثال قائلا : «وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للينينية فى آراء تروتسكى عن تطور الأدب والفن الذى خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هى مناهج الفن) ، ورأوا فى هذا الشعار محاولة لإبعاد الفن عن المعترك الأيديولوجى وإعلان التعايش السلمى فى المجال الأيديولوجى ؛ وهو أمر لا يعنى فى فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة N E P) سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية»[٢٤] .

وكان الكاتب النمسوى « إرنست فيشر » من نقاد وجهة النظر السوسيولوجية السائدة فى الاتحاد السوفيتى . فقد رأى أن «العقائديين» الجامدين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن كأنهما نوع من صدفة الحلزون snails shell ، بوصفهما نتاجاً لظروف تاريخية واجتماعية محددة ، وليس أكثر من ذلك»[٢٥] . وكذلك عارض وجهة النظر السوفيتية الكاتب الهنغارى «جورج لوكاتش» ؛ فقد كتب قائلا : «فى تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فإن المادية التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجى لا يتحرك بشكل متواز آلى ومحدد من قبل مع النقد الاقتصادى للمجتمع»[٢٦] . وأضاف أنه فى العمل الفنى يوجد تشيع نحو الموضوعية ؛ «هذا التشيع يجب أن يوجد مكثفا بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفنى يجرى تنظيمه بوعى على يد الفنان تجاه الفن»[٢٧] .

وقد تضاربت آراء الماركسيين ، وتعادت ، مما أوضح أن مفهوم الالتزام ، الذى جاء بوصفه تعبيراً عن العلاقة بين الفن والمجتمع[٢٨] ، لم يكن مغزاه واحداً عند الماركسيين كافة ، بل اختلف من واحد إلى آخر ، كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب . وقد وصل فى غالبية الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة ، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب ، وفى أحيان أخرى ، إلى التعبير عن التحرر الإنسانى فى معناه العام (كرأى تروتسكى)[٢٩] ، أو الوقوف فى منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون ، الذين انتقدوا ــ بلا هوادة ــ «الزدانوفية» ، «والستالينية» ، ولكنهم مازالوا يصرون على الالتزام الحزبى .

(ب) الالتزام والشعر :

بالرغم من أن الماركسيين ــ بصفة عامة ــ لا يفرقون فى تطبيق الالتزام بين فن وآخر ؛ إذ تكوّن الفنون جميعا جزءا من البناء الفوقى ، فإننا نريد أن نفصّل ــ إلى حد ما ــ موقفهم من الشعر ، حتى نصل إلى لبّ المشكلة .

كتب جورج طومسون « George Thomson » قائلا : « إن وظيفة الشعر ، مازالت كما هى دائما ، تتمثل فى سحب الوعى من العالم المدرك Preceptual World إلى عالم الخيال ؛ فإذا قارنا لغة الشعر باللغة الشائعة ، فإننا نجدها أكثر إيقاعية وتخييلا وتنويعا وسحرا ؛ والحال ، فى حياتنا الاجتماعية أن نجد العوامل التى تعمل على تميزنا الإنسانى اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا تغذى الاختلافات الفردية إلى حد كبير . وإذ ذاك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توحى باختلافات كثيرة بين الأفراد ، وهكذا فإن اللغة الشائعة التى تعد متوسطا لوعيهم موسومة بأكبر حرية فى التعبير الفردى ، ولكن عندما ننام أو نحلم ، ونبتعد عن العالم المدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها فى النبضات الأساسية والإبهامات الشائعة بيننا ، التى تثبط حياتنا الواعية . عالمنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقا من عالم اليقظة . والشعر يمثل نسقا من عالم الحلم ، ولأقتبس من « ييتس Yeats » إذ يقول : « إن هدف الإيقاع هو إطالة لحظة التأمل ، اللحظة التى فيها نيام ونصحو معا ، وذلك بإسكاننا بالمشاعر الخادعة للضجر ، بينما تجعلنا نستيقظ بالتنوع ، فتحتفظ بنا فى تلك الحالة من التسامى ، التى يكون فيها العقل متحللاً من كل الضغوط الإرادية وغير مقيد بالرموز والإشارات »[٣٠] .

و « طومسون » يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر والخيال والتأمل والتسامى ، ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التى تتحول فيها الكلمات إلى رموز دالة وتفقد إيحاءاتها بكثرة التداول ؛ ذلك لأن « الشاعر تؤذيه الكلمة التى تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة ، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنينا ، فهى لم تعد قطعة عملة ، بل مجرد قطعة معدن ، رنينها يثير فى النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة فى حياة كل يوم . إن الكلمة فى القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعى وحده بل يكون لها أيضا معنى أعمق ، معنى سحرى »[٣١] . والشعر ــ فى رأى « طومسون » ــ نوع من الكلام ، وإذا أردنا أن ندرس أصل الشعر ، فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان ؛ لأن الكلام إحدى السمات المميزة للإنسان ؛ ولذا يجب أن نعود القهقرى ، إلى البداية . . ، وحينئذ فإننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر فى هاتين الخاصيتين . وإذ كان حديثهم شعرا ، فقد كان شعرهم سحراً وغناءً ، كان غناؤهم مصحوبا بالحركات الجسدية ، وقد صمم لكى يحدث تغييرا ما فى العالم الخارجى ، وليفرض الوهم على الواقع[٣٢] . والشعر وثيق الصلة بشيئين ، الكلام والعمل ؛ وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان ؛ ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر ، والخيال والتأمل ، وهو كذلك وثيق الصلة بتغيير العالم ؛ أى أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل ــ التغيير) .

وإذا كانت لغة الشعر ليست هى اللغة الشائعة المألوفة ، فهل معنى هذا أن الشاعر عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيدا ، منفرداً ، منفصلا عن الناس ، متقوقعا داخل ذاته ؟

يجيب « طومسون » بأن (الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فحسب بل لمن يتبعه من الناس كذلك ؛ فصراخه صراخهم ؛ وهذا كل ما فى وسعه أن يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عميقا . وإذا تكلم من أجلهم فإنه ينبغى أن يعانى معهم ويعمل ويناضل أيضا معهم)[٣٣]

فمادام الشاعر لا يكتب لنفسه ، وجب عليه أن يتواصل مع الآخرين ، وأسباب هذا التواصل تكمن فى مشاركتهم ــ ليس بوصفه

إنساناً ، ولكن بوصفه شاعراً كذلك ــ أى أن يكون واحداً منهم برغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية .

فالشعر ، وإن كان يختلف فى النوع عن النثر ، فإن لديه صلة ما بالمجتمع ، « فقد عبر الشعر البورجوازى خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية وأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية . . »[٣٤] .

فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر ــ برغم أنه يوحى ، ويستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد « طومسون » ، الذى ربط البعض بين مفهومه هذا ومفهوم السيريالية[٣٥] ــ يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعى ، وإلى التعبير عمن يوصل إليهم شعره . والشاعر فى مجتمع ما ، هو مرآة لهذا المجتمع ــ وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبيا كما فى النثر ــ فالشعر ، وسائر الفنون ، تشكل جميعا جزءا من البناء الفوقى للمجتمع الذى يعبر عن العلاقات الكائنة فيه ، وفقا لنظرية الانعكاس اللينينية .

وإذا كان الشعر ملتزما ــ فى الماركسية ــ فإن الفنون جميعها ملتزمة كذلك ؛ فمضمون « الشعر ، والفن ، هو المصلحة العامة ، وهى نفعية ، ولكنها نفعية أحلّت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحض ، فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم مركزا يتفق وحريتهم فى الخلق والإبداع ، ولكن فى داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع والمادية التاريخية »[٣٦] .

وهكذا فإن الماركسيين ــ مع إقرارهم بأنّ الشعر نمط خاص من الإبداع ــ يرون أنه ــ بالضرورة ــ ملتزم . وهذا هو ما دفع « ليون تروتسكى Leon Trotsky إلى دراسة « المدرسة الشكلية فى الشعر The Formalist School of Poetry » ، التى رأى أنها بــرغــم سطحيتها ورجعيتها فإن لديها شيئا مفيداً ، هــو رؤيتها المستقبلية Futurist ، وعلى الرغم من احتكارها تمثيل الفن الجديد ، فإنها لا يمكن إلقاؤها بعيدا عن عملية إعداد الفن للمستقبل . ودرس أيضا أساسها الفلسفى ، فرأى أنه نوع من المثالية العقيمة مطبقة على مسائل الفن ؛ إذ إن دعاتها يتبعون « القديس جــون St. John » ، ويعتقدون بأنه فى البدء كانت الكلمة ، ولكننا ــ «تروتسكى » والماركسيين ــ نعتقد بأنه فى البدء كان العمل[٣٧] .

فالشاعر والفنان والأديب ، جميعهم كائنات اجتماعية ، تملك قدرة على الفعل ، وفى الوقت نفسه تقع تحت طائلة المجتمع ؛ فهى لا تملك الحياد ، ولابد أن تنحاز ــ فى المجتمع المنقسم إلى طبقات ــ إلى إحدى الطبقات المتصارعة ، والالتزام الاشتراكى هو الذى يلتزم بآمال الطبقة الصاعدة ــ وهى فى المجتمع البورجوازى الطبقة العاملة . هذا بالإضافة إلى كل التباينات فى الآراء التى تنسحب على كل ملتزم ، والتى تشكل ظاهرة واضحة فى داخل نطاق الماركسية .

(جـ) نقد الاتجاهات غير الملتزمة :

كتب «روجيه جارودى Roger Garaudy » قائلا : « الواقعية لا تعنى أن نقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس ، إنها تعنى المشاركة فى إبداع العالم عبر عملية دائبة التشكل ، وأن نضع الأصبع على إيقاع نبضه العميق »[٣٨] .

وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع ، الذى يسوى بين الواقعية Realism والطبيعية Naturalism ، جاعلا من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالى .

ولكن مما يجدر ذكره أننا نواجه آراء مختلفة أيضا داخل الفكر الماركسى الجمالى ؛ منها ما يتفق مع الرأى السابق لجارودى ، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالسوفييت الحاليين و « لوكاش » ؛ وهناك من يرفض الواقعية ، ويضع مكانها مفهوم « الفن الاشتراكى Social Art » كإرنست فيشر ؛ فهو على سبيل المثال يقول : « إن مفهوم الواقعية فى الفن - لسوء الحظ - مفهوم مطّاط ، وغير محدد Indefinite . فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاه ، وبأنها تطوير للواقع الموضوعى ، وتارة أخرى بأنها أسلوب ومنهج . وكثيراً ما تضيع الحدود الفاصلة بين هذين التعريفين »[٣٩] .

هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تباينا واضحا فى الآراء تجاه المدارس والاتجاهات المختلفة ، شأن الخلافات فى المواقف المتعددة الأخرى ، بخاصة الموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة .

لقد ظلت الواقعية ، (أو الاتجاه الماركسى) ، « ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعى وليس نموذجا إنسانيا عالميا مطلقا ، كما ترفض ما تفرضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها »[٤٠] . ولقد كانت الواقعية ترى أن الكلاسيكية تعبر عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن ؛ وبذلك فإن الموقف منها قد أصبح واضحا وجليا ؛ فالبلبلة والاختلاط - كما ترى الواقعية - قد بدأ مع الرومانتيكية .

كتب « ج . بليخانوف » : « على الرغم من أن الرومانتيكيين والبرناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يثورون ضد الانحطاط فى بيئتهم الاجتماعية ، فإن ثورتهم هذه لم تستهدف العلاقات الاجتماعية التى تعد الجذر لهذا الانحطاط ؛ وعلى النقيض من ذلك ، كانوا يلعنون البورجوازيين ، فى حين تراهم يقدسون النظام البورجوازى نفسه»[٤١] .

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيراً عن وضع متناقض ، هو وضع البورجوازية ، التى نادت بالحرية ، (وكانت تعنى بها حريتها هى بوصفها طبقة بورجوازية تتعارض حريتها مع حرية الشعب) ونادت بالكثير من المبادىء المتضاربة ــ إذا كان ذلك هو وضعها ، كانت النتيجة الحتمية هى إما أن تذوب (أى الرومانتيكية) فى الوضع البورجوازى أو تتمرد عليه . وقد ترتب على هذا الاختيار - ونظرا لتناقضها كذلك - أن نشأ الفن للفن الذى نتج - كما يرى - « بليخانوف » - من « انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيئتهم الاجتماعية »[٤٢] .

وقد رأى « بليخانوف » أن (الفن للفن) كان ثوريا فى موقفه من البورجوازية ، فكان رفض الفنانين للبورجوازية ، وللتعامل مع أخلاقها التى تخضع لشريعة السوق رفضا ثوريا . حتى أنه يشيد ببوشكين Pushkin لأنه أدرك أنه « من العبث إعطاء دروس لرعاع المجتمع فاقدى الإحساس الذين لايدركون شيئا . وكان مصيبا حينما

ولاهم ظهره فى كبرياء . وإن كان قد أخطأ فى شىء ، فإنما كان خطؤه لأنه لم يوسعهم استهزاء وسخرية أكثر مما فعل ! وهذا من سوء حظ الأدب الروسى »[٤٣] .

وكذلك رأى « إرنست فيشر » فى الفن للفنّ ــ فى بداية سيطرة البورجوازية ــ موقفا ثوريا . ولكن ما الموقف الآن من الفنّ للفنّ ؟

يقول بليخانوف : « لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة فى هذا العصر . . » . ويضيف « إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة فى الظروف الاجتماعية الحالية »[٤٤] ؛ لأن الفنان الذى كان لا يملك ، فى عصر تسلم البورجوازية الحكم ، فى القرن الماضى ، نظرية علمية ، أو دليلا يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة ، أصبح لديه الآن هذه الأداة ، ومن ثم أصبحت العزلة تشكل ملاذاً للبورجوازية التى تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة . فالموقف الحقيقى للفنان اليوم فى رأى الماركسيين هو الموقف الملتزم .

وإذا كان الماركسيون قد رأوا فى الرومانتيكية مدرسة ثورية فى بدئها ، حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة ، فإن هذا الموقف قد استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركى M. Gorky وجعل من الرومانتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكيين الثوريين . وقد قدّر كثير من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك الرأى وأخذوا به ، وأضافها بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية . ولكن هذا الرأى لم يلق القبول لدى الماركسيين جميعا ، بل هاجمه بعضهم بشدة ، ومنهم على سبيل المثال ، المفكر المجرى ، « ج . لوكاتش » ، الذى لم يعبأ بما يشكله « جوركى » بالنسبة للماركسيين سواه ، فكتب قائلاً : « إننا جميعا نعلم أن الرومانتيكية الثورية كانت فى العشرين سنة الأخيرة إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية ؛ فكيف أمكن للرومانتيكية ـ برغم الجاذبية التى تصاحب هذه الصفة ـ أن تصبح فجأة جزءاً من الجماليات الماركسية ، على الرغم من أن « ماركس » ولينين لم يستخدما هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر ؟ ! وفى رأيى أنها ترجع إلى السبب نفسه الذى من أجله توجد الطبيعية فى الكتابات الاشتراكية ؛ وهو « مذهب الذاتية الاقتصادى » أو « المذهب الإرادى » اللذين أنتجتهما عبادة الفرد . إن الرومانتيكية الثورية هى المعادل الجمالى « لمذهب الذاتية الاقتصادى »[٤٥] . ومن ثم كان هجومه على هذا المذهب ؛ إذ إنه يصور الواقع تصويراً فجاً ، مع أنه أكثر غنى وثراء .

وكذلك رأى بوريس شوكوف « أن الرومانتيكية لم تستطع فهم التناقضات الاجتماعية فى شمولها بصورة مكتملة ؛ فقد بالغت فى دور الفرد مضفية طابعا كليا على عالمه الداخلى ، وقاطعة كلّ صلاته بالعالم الموضوعى »[٤٦] .

لقد أخذت الاتجاهات الماركسية ـ عدا التى تتشيع للرومانتيكية الثورية ــ « على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفردية المتعزلة ، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم »[٤٧] . ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتيكية ، وآخرين معها ، بل إن « كثيراً من النقاد السوفيت أشاروا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية »[٤٨] .

ولقد أدى ذلك إلى اتخاذ هذا المنهاج ـ تقسيم المدرسة إلى شطرين ـ منهاجا عاما يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة ، التى يتضح أن موقف الماركسيين منها يزداد تعقيدا ؛ إذ يشير « الكسندر ماياسينكوف Alexader Myasnikov » إلى أن النقاد التشيكوسلوفاك رأوا « أنه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوربية الأخرى . فهم لا يتحدثون فقط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية ، بل يتحدثون عن واقعية نقدية Critical Realism تقدمية وأخرى رجعية ، وحتى عن مودورنية Modernism رجعية وأخرى تقدمية . وهم يقولون إنهم يستخدمون مصطلح « المودرنية » استخداما يختلف عنه فى الاتحاد السوفيتى ؛ فهم لا يعنون به الفن الرجعى وحده بل الفن الحديث إجمالا ، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة (المودرنية) . ووفقا لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية لا يتسع بما يكفى لكى يحتوى ثراء الفن التقدمى فى تشيكوسلوفاكيا ؛ وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح أكثراً اتساعاً فى رأيهم وهو (الفن الاشتراكى) الذى يجمع بين الحداثة (المودرنية) التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث ، والواقعية الاشتراكية »[٤٩] .

ويزداد الأمر تعقيداً عندما يرد على ـ رفاقه التشيكوسلوفاك ـ محددا أن التعارض بين الواقعية والحداثة (المودرنية) كان قائما منذ عهد طويل ، وإن ظهر ذلك واضحاً فى القرن المنصرم بصفة خاصة ، عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist Ideas فى الظهور أول الأمر عند الرمزيين ؛ حيث دار صراع أيديولوجى وجمالى مرير بين اتجاهين ؛ بين اتجاه (ثورى ، جذوره فى أعماق الشعب والحزب الشيوعى) ، واتجاه (ينهض على التعبير الذاتى ويمعن فى الذاتية إلى حد بغيض) . وهذا الاتجاه ـ فى رأيه ـ له أنسابه التى تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكعيبية والسريالية . . الخ ، التى تنأى عن المجتمع وتعادى الواقع وتضرب بجذورها فى المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism »[٥٠] . .

ويصل الهجوم على الاتجاهات الحديثة فى الأدب والفن إلى مداه عندما يقول ألكسندر ديمشتس Alexander Dymshits إن « الفن المودرنى Modernist Art هو فن البورجوازية المتدهورة ، وهوغير مقبول لدى أشياع الواقعية الاشتراكية »[٥١] .

وكذلك نعت « بليخانوف » المدرسة المستقبلية ، باسم « الانحطاطية » ، وقال عنها « تروتسكى »[٥٢] بأنها سطحية ، ورجعية ، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الإفادة منه . ورأى « ألكسندر ديمشتس » أن « الفن الواقعى ، إنسانى دائما ؛ إنه يتشرب حبا عميقا للبشرية ، ورغبة أكيدة فى مساعدة المجتمع ودفع التقدم ، فى حين نجد ، على الجانب الآخر ، أن الشكلية والتجريدية غير إنسانيتين ؛ إنهما يحتقران التحليل العميق للشخصيات ، وينحرفان باهتمامهما إلى تشويه صورة الإنسان »[٥٣] .

وفى مضمار الهجوم على الأدب الحديث ، عدّ « نيكولاى ليزروف Nikolai Leizerov » الأدب الوجودى أدبا يستخدم نماذج من الواقع الحى لكى يطرح مفاهيم فلسفية تشوّه الواقع ، مع إشاعة الوهم بالصدق الواقعى فى تصوير الحياة . ويضرب مثلاً « برواية » « ألبيركامو » الغريب(*) (المنبوذ) The Outsider ؛ إذ يرى أن هدفها

(*) انظر رسالتنا للماجستير (تطور أفكار سارتر فى الفن والأدب وتأثير الماركسية عليها) كلية الآداب، جامعة الإسكندرية ــ ١٩٨١ . الفصل الخامس.

هو إثبات عبثية الوجود الإنسانى وخوائه ، وهو يشيد بقدرة الكاتب الفنية ، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذى لا يتفق مع ما يراه (المنهج الواقعى) ، ويعمل على تعميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودى كافة[٥٤] ؛ وهو الفهم نفسه الذى نراه متداولاً فى « القاموس الفلسفى » ؛ إذ يرى أن علم الجمال الوجودى نظرية مثالية ذاتية للفن والإبداع الفنى ، ويدمج بين الوجودية (فى الفن) والطبيعية فى تصويرها لانحطاط الإنسان وللجانب المعتم للوجود الإنسانى . ويرى القاموس ، أيضاً ، أن الفن لديهم يعمل على إيقاظ العواطف اللاواعية للفرد ، وأن علم الجمال الوجودى يعكس التدهور الروحى للمجتمع الرأسمالى المعاصر[٥٥] .

ويكتب« سيرجى موزيناجون Sergei Mozhnyagun » ، ليقول ــ بعد أن يربط بين الاغتراب والإمبريالية ــ ساخراً من الوجوديين : « أما الوجوديون ، من ناحية أخرى ، والذين يرون الإنسان وجوداً منعزلاً بلا معين ، فإنهم يعدون الاغتراب ، أى التضاد بين الإنسان والمجتمع ، مبدءاً أبدياً ومطلقاً »[٥٦] .

وهنا نجد تسوية بين الاتجاهات الوجودية كافة ، بل وصلوا إلى دمج بين الوجودية والطبيعية ، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند « سارتر » من أدب المواقف ، المضاد لأدب « مارسيل » الذى يخضع لحتمية قدرية ــ كانت محل نقد عنيف من « سارتر » .

ولكن ، برغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) فى الأدب والفن من جانب كثير من الكتاب الماركسيين ، لا سيما السوفييت منهم ، فإن هذا لم يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية ، سواء فى الاتحاد السوفييتى أو خارجه ، على نحو دفع « متشنكو » إلى أن يقول : « نحن لا ننكر مدارس معينة فى الفن البورجوازى المعاصر تسعى حقاً إلى قطع الصلة التى تربطها سواء بالعالم المادى ، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين . وإنه من الجدير بالأسف أن نقدم هذه النزعات الضارة فى صورة العملية الطبيعية فى تطور الفن والتصور الماركسى الجديد له »[٥٧] .

وتؤكد ذلك الكاتبة الاشتراكية الهولندية هنريتا رولاند ــ هولست Henrieta Roland-Holst ، فى دراستها عن علم الجمال الاشتراكى قائلة : إنه « من المعروف للجميع ، ومما لا يحتاج إلى تذكير ، أن الفن ليس فى حاجة إلى هدف خارجه وأنه يرى معناه فى ذاته »[٥٨] ، وهذا يصل إلى الدعوة لمبدأ « الفنّ للفنّ » .

ويتضح التناقض فى المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن « كافكا » ، وهم : « سيرجى موزليا جون » ، و« جورج لوكاتش » ، و« روجيه جارودى » ؛ إذ يرى الأول أن « كافكا » ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد نقده ممّا أسماه (بغضب الروح) . فلم تكن الرأسمالية وحدها فى نظر « كافكا » ممثلة للعنف الشامل ، بل كانت الثورة الاشتراكية أيضا . وتعاطف « كافكا » ــ فى رأيه ــ مع الثورة الروسية لم يجعله يعدها تحولاً تاريخياً لأنه كان متأثراً بفكرته الراسخه فى ذهنه عن شبح البيروقراطية المفزع ؛ فقد كان يقول : إن كل ثورة تنتهى إلى صورة من البونابرتية التى تحتضن الثورة فلا يتبقى سوى نوع جديد من البيروقراطية[٥٩] ، وبهذا جعل نقده ينصب أساساً على آراء « كافكا » أكثر منه على أدبه . ولم ير فى عمل « كافكا » تناقضا يعكس تناقض العصر واضطرابه ، علماً بأنه لو اهتم برأى « إنجلز » فى « بلزاك » ، الذى أوضح أنه بالرغم من أن بلزاك كان من أنصار (المشروعية) لكن رواياته تعد مرثيات لذلك المجتمع الذى كان يناصره . وقد وصف (أى بلزاك Balzac) الفترة ما بين عامى ١٨١٦ ، ١٨٤٨ مقدماً لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية إلى السيطرة على المجتمع ، وانهيار مجتمع الإقطاع[٦٠] .

أما « لوكاتش »[٦١] ؛ فعلى الرغم من أنه رأى فى أعمال كافكا مايحقق إدراك الواقع بأكبر قدر من التماسك والإقناع ، وبأنه ينتمى إلى الكتاب الواقعيين العظام ، فإنه أدانه بشدة ، رابطاً بينه وبين « كيركجارد » ؛ لأنه لم يجاوز تصوير الطابع الشيطانى لعالم الرأسمالية الحديثة ، وعجز الإنسان فى مواجهته وعجزه عن تحقيق خلاصه بطبيعة الحال ، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيداً عن ذروة تطوره التاريخى .

أما « روجيه جارودى »[٦٢] ، فإنه يرى « كافكا » كاتباً واقعياً عظيما ، أقام التحاما بين الإبداع الشعرى والحياة . وهو ليس كاتبا يائسا ولكنه شاهد على عصره ، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم ، فضلا عن أنها ليست صورة منقولة ومتواكلة ، كما أنها ليست نبوءة تسرف فى الخيال . وتتمثل عظمة « كافكا » فى نجاحه فى خلق عالم أسطورى لا ينفصل عن عالمنا الواقعى بل يكون معه وحدة واحدة ؛ ولذا نراه يجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم فى كتابه (واقعية بلا ضفاف) . وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه ، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة ، بل وجود اتجاهات ماركسية .

ولعل الموقف من « السريالية » يزيد الأمر جلاء ووضوحا ــ بخاصة إذا علمنا أن السريالية أقامت دعوتها على أساس أن « بريتون » كان يعد نفسه ماركسيا ويعد الماركسية أهم الروافد التى ترفد السريالية بفلسفتها ــ فقد كتب « سيرجى موزنيا جون » : « ولكن سوف يكون صحيحا لو أننا سلمنا بأن « السريالية » نوع من الكآبة والغضب يكبل الإرادة ، ويخنق الاحتجاج . فقد أكد أراجون Aragon فى مقالته عن إيلوار Eluard أن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعراً حقيقيا للشعب فحسب عندما يرفض السريالية »[٦٣] . فكأن هذا الموقف السلبى هو الذى يجعل الشاعر شاعرا شعبيا .

أما القاموس الفلسفى فقد جاء به عن « السريالية » ، أنها التعبير عن السمة المميزة لأزمةالمجتمع الرأسمالى ، وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية « لفرويد » التى تعد الفن « لاشىء » ، وأنه ناتج ووظيفة للشهوانية . ويرى (القاموس أيضا) أنه وفقا للسرياليين فإن الفن ينبع من الإثارات الجنسية ، ومن الخوف من الموت ومن الحياة . وأن تناقضات المجتمع الرأسمالى التى شطرت الإنسان إلى شطرين ، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعى الناتج عن هذه التناقضات ، هذه التناقضات جعلت السرياليين يجدون بعض الصور التى أمكنهم تجسيمها مشبعين القرف والاشمئزاز من الواقع والحياة نفسها . والسريالية من وجهة النظر تلك تؤكد على الهذيانات Hallu-cinations والحالات المرضية Pathological Cases والتشاؤم اليائس .

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السرياليين فيضع بينهم ت . س . إليوت ، وكافكا ، و« باوند » وغيرهم[٦٤] .

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السريالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية ، ولا يشير إلى موقف « تروتسكى » المناصر لها ، الذى عدها المدرسة المعبرة عن الاتجاه الماركسى . والأكثر من ذلك ، هو الوقوع فى الأخطاء الفادحة ؛ كأن يعد الشاعر الإنجليزى (ت . س . إليوت) شاعراً سرياليا ، وكذلك « إزرا باوند » ، أو « كافكا » كاتبا سرياليا ؛ وهى أخطاء لا تغتفر ، وهى إن كانت توحى بشىء ، فإنها توحى بتسوية خاطئة جدا بين الاتجاهات الحديثة كافة ووضعها جميعا فى سلة واحدة ، ونسبتها إلى شجرة واحدة فى مواجهة الأدب السياسى (ولا أقول الأدب الاشتراكى) .

وفى حالة السريالية نلاحظ أن المواقف متناقضة كذلك ، فعلى حين يشترك « تروتسكى » فى تحرير البيان السريالى ، ويرى « بريتون » أنه ماركسى ثورى ، فإننا نجد أن « آراجون » السريالى السابق يهاجم السريالية بعنف جاعلا الكفاح ضدها كفاحا ضد « التروتسكية » . كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء الجمال السوفييت الحاليين ، وكذلك الموقف الرسمى المتمثل فى ما جاء فى القاموس الفلسفى .

وهو التناقض نفسه الذى كان قائما تجاه « بيكاسو » ، الذى رأى فيه « جارودى » إنسانا ومصوراً يلتهم الدنيا بعينيه ، ثم يفرزها بيده . وبين العينين واليد يوجد رأس وقلب إنسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول[٦٥] ؛ فى حين كان « بيكاسو » مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعى الفرنسى ، الذى لم يستطع أن يستوعب عالمه . وقد شاع عنه الكثير ، إلى حدّ اضطر « جارودى » أن يؤكد أنه إنسان وليس أسطورة « وليس نبيا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم ، أو صانع معجزات »[٦٦] .

لقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعى) عدا « جارودى » ، الذى طرد منه أخيرا ، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفيتية التى تضيق نطاقه ، ومن ثم تحكم على الاتجاهات والمدارس كافة بالعقم . ومما هو جدير بالذكر ، أننا نلاحظ أيضا ، فى هذا المضمار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون فى خندق واحد ، وإنما تتعدد الاتجاهات ، بدءا من الاتجاه الذى يرفض المدارس والاتجاهات كافة ، التى لاتجعل من الواقعية الاشتراكية ـ بأكثر مفاهيمها فجاجة (الإلزام الحزبى) ـ أساسا لها ، مرورا بالاتجاه الذى يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانسية الثورية ، وانتهاء إلى الاتجاه الذى يستوعب مكتسبات الفن المعاصر كافة ، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات (المودرنية) . وهذا يوضح بجلاء إلى أى مدى ، ينبغى علينا فى تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية ، أن نحذر من الموقف الدوجماطى الذى يؤكد وجود (علم جمال ماركسى) أو اتجاها ماركسيا واحداً .

هوامش

(١) لوكاتش ، هنرى : فى علم الجمال ـ ترجمة ـ محمد عيتانى ـ دار المعجم العربى ـ بيروت ١٩٥٤، ص ٤ .

(٢) المصدر السابق : ص ٤٦ .

(٣) Lukačs, G: Essays on Thomas Mann-Merlin Press-London, 1964,p.52. عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٢٩ .

(٤) Ibid : p. 34. عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : مصدر سابق ـ ص ١٢٩ .

(٥) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ـ ١٩٧١ ص ٢٧٦ .

(٦) Mayakovesky, V. : Collected Works, Rus, ed. Vol. 12 p. 150.See; Melchenko, A. : The Basic Principle of Soviet Literature. Tr. by Kate Cook in, Mozhnyagun, S. (Ed.) of Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Moscow, Ist printing, 1969, p.29.

(٧) Berson, Fredreick. R: Writeres In Arms-The Literary Impact of Spanish Civil War-Foreword by: Salvador de Medariago, New York University Press, New York, 1967-p.52.

(٨) Metchenko,A: Op.cit,p.8.

(٩) Ibid : p.12.

(١٠) Ibid : p.32.

(١١) كتب « لينين » : « ولقد عبر تولستوى فى أعماله عن قوة حركة الفلاحين وضعفها ، وكان احتجاجه الحار ، المتحمس ، والحاد فى مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التى كدست فيها قرون من القنانة Serfdom ، ومن تعسف الموظفين ونهبهم ، ومن اليسوعية الإكليريكية ، ومن الأكاذيب والمخاتلات،جبالاً من الحقد العارم والغضب» . انظر : Lenin, V.I. : Articles on Tolstoy, in Craig, David: Ed. of; Marxists on Literature, An Anthology, Pinguin Books, London, 1977, p.352.

(١٢) Metchencko,A: Op.cit,p.9.

(١٣) فيريفل ، ج : الفن فى ضوء الواقعية ، ترجمة محمد مفيد الشوباشى ، دار الفكر العربى ، القاهرة بدون تاريخ ص ١٤٦ .

(١٤) Berson, F.R.: Writers in Arms,Op. cit, pp.51,52.

(١٥) Metchenko, A. : Op. cit,

(١٦) صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ ص ٨٣ .

(١٧) المصدر السابق : ص ٨٥ .

(١٨) Metchenko,A.: Op. cit,p. 32.

(١٩) بوجد انوف : الاسم المستعار لـ (ألكسندر ألكسندروفتش ـ

مالينوفسكى) ، فيلسوف واقتصادى روسى واشتراكى ديمقراطى ، اتصل بالبلاشفة عام ١٩٠٣ وعمل فى جرائدهم (فيبرود Vepryod والبروليتارى Proletary) وأصبح واحداً من مديرى جرائدهم (نوفيا زيـزن Novaya Zhizn) ـ ترك البلاشفة فى الفترة (١٩٠٧ - ١٩١٠) وقاد مجموعة من (الفيورولبين) ضد خط الحزب ، وحاول أن يضع فلسفة خاصة . وقد طرد من الحزب عام ١٩٠٩ ، وبعد الثورة أصبح واحداً من منظمى البروليتاريا (فى منظم الثقافة العمالية Proletuct عام ١٩٢٦) ـ وعمل مديراً لمعهد نقل الدم ، ومات متأثراً بتنفيذه تجربة على نفسه ، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية وفى الثقافة ـ راجع :
Rosental, M. & Yudin, P. (Ed.) of Russian Original & Dixon R & Saifution, M. (Ed.) of English Translation, A Dictionary of Philosophy, Progress Publishers, Moscow, Ist printing, 1967 p.55 . Also Lenin, V.I. : Materialism and Emprio-Criticism, Critical Comment on Reactionary Philosophy, tr. and prepared by Progress Publishers, Moscow

(٢٠) Metchenko,A. : Op. cit,pp.25,26.

(٢١) المقصود مجلة نوفى مير "Novy Mir" السوفيتية .

(٢٢) Metchenko,A. : Op.cit, p.37.

(٢٣) Aragon,L. & Breton, A.: Surrealismo Frente a Realismo Socialista. Trad. Barcelona, 1967,p.26. عن صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ مصدر سابق ـ ص ٩٥ .

(٢٤) Metchenko,A. : Op. cit, p.25.

(٢٥) Mozhnyagun, Sergei: Unadorned Modernism, Tr. by Don Donemanis In Problems of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow -Ist. printing, 1969, p.236.

(٢٦) Lukačs, G.: Writer and Critic and Other Essays, Op.cit. p.60. عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ـ مصدر سابق ـ ١١٢ .

(٢٧، ٢٨) Lukacs, G.: Op. cit, p. 40. عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : المصدر السابق ـ ص ١١٢ .

(٢٩) راجع : صلاح فضل ـ منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ مصدر سابق ـ ص ٩٦ .

(٣٠) Thomson, George: Marxism and Poetry, Luwrence & Wishtt L T D, London, 1945, pp.22, 23.

(٣١) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن ـ مصدر سابق ـ ص ٢٢٠ .

(٣٢) Thomson, G.: The Art of Poetry, in Craig,D.: Ed. of Marxists on Literature-An Anthology, Penguin Books London, 1977,pp.49-52.

(٣٣) Thomson, G.: Marxism and Poetry, Op.cit, p.60.

(٣٤) Caudwell, Chistopher: English Poets, (I) The Period of Primitive Accumulation-In (Craig,D.) Marxists on Literature, An Anthology- Pinguin Books, London, 1977, p.107.

(٣٥) عصام محفوظ : آراغون ـ المؤسسة للدرسات العربية والنشر والترجمة طبعة ١ بيروت ١٩٧٤ ص ٤١ .

(٣٦) Spender, S.: The Making of Poem, pp.16-20 & Plekhanov, G: L'Art et la vie sociale-Paris. 1946,pp 49-53 . عن محمد غنيمى هلال : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ـ طبعة الرسالة ـ القاهرة ـ ١٩٥٨ ص ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .

(٣٧) Trotsky, Leon: The Formalist School of Poetry and Marxism, in; Craig,D.: Marxists on Literature, An Anthology, Penguin Books, London 1977,pp.363,379.

(٣٨) Garaudy,R.: D'un realism sans rivage, Paris, 1963,p. 244-See; Dymshits, Alexander: Realism and Modernism, translated by: Kate Cook In, Mozhnyagun, S.: (Ed.) of; Problems of Modern Aesthetics, Collection Of Articles, Progress Publishers, Moscow Ist.pr., 1969 p.280.

(٣٩) Fisher, E.: Zeitgeist und literature, S. 73-See; Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, Tr. by: Don Donemanis, In; Ibid.p.252.

(٤٠) صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ مصدر سابق ـ ص ١٩٦ .

(٤١) Plekanove, G.: Art and Social Life tr. by A. Finberg, Progress Publishers, 2nd priniting Moscow 1974, p.p. 34 & 35.

(٤٢) Ibid : p.34.

(٤٣) Ibid : p.74.

(٤٤) Ibid : p. 61.

(٤٥) لوكاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطى ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ ص ٦٧ .

(٤٦) Suchkov, Boris: Realism and Its Historical Development, translated by:Kate Cook, in, Mozhntagun,S. editor of, Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Ist printing, Moscow, 1969, p. 325.

(٤٧) صلاح فضل : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ـ مصدر سابق ـ ص ١٩٥ .

(٤٨) Myasnikov,A.: Tradition and Innovation, tr. by: Kate Cook In. Op. Cit. p. 194

(٤٩) Ibid: p. 194.

(٥٠) Dymshits, A.: Realism and Modernism, In Problems of Modern Aesthetics, op. cit., p.p. 261 & 262.

(٥١) Ibid: p. 285.

(٥٢) Trotsky, L.: The Formalist School of Poetry and Marxism, In Craig, D. (Ed.) of Marxists on Literature and Anthology, Pinguin Books, London, 1977; p. 363.

(٥٣) Dymshits, A.: Realism and Modernism, Op. cit., p.p. 287 & 288.

(٥٤) Leizerov, Nikolai: The Scope and Limits of Realism, Tr. by,. Kate Cook, In; Mozhnyagun,S.: editor of Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Ist pr., Moscow, 1969, p.303.

(٥٥) Rosental,M & Yudin,p.: Ed. of A Dictionary of Philosophy- Op. cit, p. 153.

(٥٦) Mozhnyagun,S.: Unadorned Modernism, Op. cit, p. 242.

(٥٧) Metchenko,A.: Op. cit,pp. 10,11.

(٥٨) Holst, H.R.: Studies On Socialist Aesthetics, Russ. ed. 1907, p. 31.-See; Ibid: p. 11.

(٥٩) Mozhnyagun,S.: Op. cit, p.245.

(٦٠) Engels, F.: Letter to Margret Harkness (April 1888), In Craig,D.: Ed. of Marxists on Literature- An Anthology, Penguin Books, London, 1977, p.270.

(٦١) لوكاش ، ج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ـ ص ص ٤٣ ، ١٠٠ ، ١٠١ .

(٦٢) جارودى ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طومسون ، ومراجعة فؤاد حداد ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ ص ص ١٤١ ⅞ ٢٢٤ .

(٦٣) Mozhnyagun,S.: Op. cit, p. 244.

(٦٤) Rosental,M. & Yudin,p.: A Dictionary of Philosophy, Op. cit,p.441.

(٦٥) جارودى ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ـ مصدر سابق ـ ص ١٧ .

(٦٦) المصدر السابق : ص ١٧ .

رحلتان

عزت قرنى

تمهيد الرحلة نقلة ، هى نقلة فى الزمان إن كانت بالفكر أو الخيال ، ولكن الرحلة الحقيقية رحلة فى المكان ، وسرعان ما تصبح بالضرورة رحلة فى المكان والزمان معاً لأن المكان الإنسانى يحمل معه بالضرورة زماناً خاصاً ، فلكل مكان زمان . وتتأكد هذه المقولة إذا تنبهنا إلى أن المقصود بالمكان ، فى معظم أنواع الرحلات ، هو مكان المجتمع الآخر ، أو الثقافة الأخرى . والمجتمع والثقافة كائنات زمانية بالضرورة ، وفهم الحاضر فيها يتطلب بالضرورة معرفة الماضى ، بل وتشوفاتها نحو المستقبل أحيانا (طبق هذا مثلاً على زيارة لليابان اليوم) .

والرحلة قد تبدو معرفة بالجزء ، ولكنها فى الحقيقة معرفة بالجزء فى إطار الكل ، ليس فقط الكل الذى ينتمى إليه هو ، بل الكل الذى ننتمى إليه أنا وهو ، سواء كان ذلك الكل متسقاً أو غير متسق ؛ لأن رحلتى إلى مكان ما هى فى الوقت نفسه رحلة إلى مكان يوضع فى مكانه بين أمكنة مختلفة ، وهى كذلك رحلة إلى مكان بالقياس إلى مكان أصلى هو مكانى أنا ، الذى أبدأ منه ، وأرحل ، لأعود إليه .

فالرحلة بالضرورة ذهاب وعودة ، وهى عودة نهائية عند انتهاء زمنها ومغادرة المكان ، وعودة بالفكر الدائم فى أثناء كل لحظاتها ؛ فأنت تكون فى المكان الآخر وخاطرك يعود بك إلى مكان ثان ، وهو دائما يرنو إلى مكانك الأصلى ، الذى منه أتيت ، وتعرف أنك إليه ستعود .

والرحلة الجيدة هى معرفة بالمكان الجديد وبمكانك الأصلى معاً ، ليس فقط لأنك تحمل دائماً مكانك الأصلى (مجتمعك ، ثقافتك) ، بل لأنك بتغربك المؤقت عنه تعيد اكتشافه فى كلياته ، بعد أن كان يغمرك بجزئياته ؛ وهكذا تتضح خريطة البعيد بنفس نسبة اقترابك من تفاصيل خريطة القريب ، وهو هنا مكان الرحلة . فالرحلة فى الواقع انتقال دائم بين الحاضر والماضى ، والهنا والهناك ، وحيث إن« هنا » (مكان الرحلة) لابد له من معيار يقاس به وإليه ، فإنه يربط دائما ، أو هكذا يجب أن يكون ، إلى « هناك » (مكانى الأصلى) .

والرحلة خروج (مؤقت) عن الذات (الجمعية بل الفردية إلى حد ما) ؛ هى غربة ؛ هى دخول فى الآخر ؛ هى تمثيل «نحن» لدى الآخر . ويتأكد هذا المعنى الأساسى ، من أن لآخر حين يرانى عنده ، فإنه دائما لا يرانى بشخصى ، بل بصفتى التمثيلية ؛ أى من حيث إننى «نحن فى أنا» . وعلاقتى بالآخر تصبح هكذا علاقة «نحن» بـ«هم» .. فالرحلة إذن ، فى جوهرها الحقيقى غير المشوه ، لقاء «ثقافى» ، أى لقاء ثقافتين . ويظهر هذا من آلاف التفاصيل ، وأولها عدم ثقة المسافر فى أول لحظات نزوله إلى المكان الجديد بما يجب عليه أن يفعل أو يقول ، واستخدام «هم» و«نحن» بكثرة غيرعادية . . . الخ . ونضع هذا بصورة أخرى حين نقول إن الرحلة الحقيقية عمل فردى ظاهريا ، وعمل جماعى ، أو على الأدق عمل اجتماعى وثقافى فى الحقيقة . والواقع أن الفردية والجماعية هما الطرفان الضروريان لإطار الوعى فى أثناء الرحلة ؛ فمهما كان الغرض الفردى هو الأغلب ، كما فى رحلة الراحة أو المصيف ، فإن العنصر الاجتماعى يظهر فى لحظة أو أخرى بشكل ، أو بآخر (وثائق السفر ، لغة التفاهم . . .) ، ومهما يكن الغرض الجماعى هو الأبرز ، كما فى رحلات الاستكشاف بأنواعه ، التى تمولها جهات عامة من أجل تحقيق أهداف عامة ، فإن الذى يقوم بالرحلة ، فى نهاية الأمر ، هو فرد متعين .

وإذا أراد صاحب الرحلة تسجيل مشاهداته ، فإن هذه الإرادة لا تكون إلا تعبيراً جديداً عن الطابع الجماعى لرحلته الفردية ؛ فهو بهذا التسجيل يريد إشراك أهل جماعته فيما شاهده هو ، وكأنه يريد لهم أن يسافروا سفرته ، ولكنها سفرة من الدرجة الثانية هذه المرة ، أى بالخيال ، ومن خلال وسيط هو الكاتب . ومن المفهوم أن غرض التسجيل غالبا ما يكون سابقا على الرحلة ، أو ، على الأقل ، مواكباً لها أو لمعظم مراحلها ، لأنه يقتضى انتباها وتدقيقا وجمعا لمادة ، ودعنا من المذكرات اليومية التى يقوم بها الرحالة خلال رحلته .

الرحلة إذن عمل ثقافى ، فهى إذن نشاط أيديولوجى ، لأنها لقاء بين مجموعتين من المفاهيم والقيم . وتصبح الرحلة نشاطا أيديولوجيا بمعنى ثان ، إذا نظرنا هذه المرة إلى داخل المجتمع نفسه الذى ينطلق منه فردان للقيام بالرحلة نفسها ، وهنا يصبح من الممكن أن نقارن بين الإطار الأيديولوجى لرحلة كل منهما بالإضافة إلى التجمع (أو الفئة أو الطبقة) الذى ينتمى إليه هذا وذاك . وإذا أردنا أمثلة ساخنة من رحلات هذه الأيام ، فإن سفر الفلاح المصرى إلى العراق سيكون غير سفر أبناء رجال «الانفتاح» إلى أمريكا ، وغير سفر المدرس إلى نيجيريا ، وغير سفر المدير العام فى بعثة شراء الأسمنت واستيراد القمح . . . إلى غير ذلك .

وقد اخترنا موضوعا لدراسة «أيديولوجية أدب الرحلات» مقارنة رحلتين مصريتين إلى أوربا ، تمتا ــ كلتاهما ــ فى القرن الميلادى الماضى ، وإن كان الفارق الزمنى بينهما يتعدى الخمسين عاما ، هما رحلة رفاعة رافع الطهطاوى ، التى تمت ما بين عامى ١٨٢٦ - ١٨٣١ م ، فى «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» (نشر عام ١٨٤٣ م .) ، ورحلة عبد الله فكرى وولده أمين فكرى ، فى عام ١٨٨٩ م ، التى نشر الحديث عنها فى «إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا» (نشر عام ١٨٩٢) .

ويجب أن نحدد فى وضوح أننا لا نتبع مسبقا أى خط معين فى دراسة النصين مما تحدث عنه النقاد والمنظرون (انظر الجزء الأول من «الأدب والأيديولوجيا» ، فى «فصول» ، السنة الخامسة ، العدد الثالث) . إن الذى نحاول أن نصنعه هو أن نعرف مقصد العملين حقاً وما يقولانه صراحة وما يقولانه ضمنا ، مما قد يكون أهم مما يقولانه بالحرف ، وأن نضع أيدينا على الخيط الهادى والمحاور الرئيسية فى العملين ، بما يدل على المواقف الأيديولوجية للمؤلفين . وبالطبع ، فإن النص دائما نص لمؤلف بعينه ، وفى عصر معين ؛ كذلك فإن قارىء النص نفسه شخص معين يكتب فى إطار محدد[1] . ومن جهة أخرى فإننا نستعمل اصطلاح «أيديولوجيا» بمعنى واسع ومحايد ، بأنه يعنى مجموعة الأفكار والقيم المتناسقة (أو شبه المتناسقة) ، الموعى بها فى وضوح أو المعتمدة ضمناً ، التى تحدد موقفا نظريا وعمليا لطبقة (أو على الأقل فئة) اجتماعية بإزاء الطبقات الأخرى والعالم المحيط وطبيعة الحياة . وقد نستخدم اللفظ مرة لنمتد به إلى موقف ثقافة من ثقافة أخرى ، وقد نرجع لنتحدث عن أيديولوجيا شخص بعينه (هو رفاعه الطهطاوى) بإزاء ثقافة غربية ، وبإزاء ثقافته الجديدة التى تكون بسبيل التكوّن ، ويكون هو نفسه رائد هذا التكون فى جانبه الواعى (ومن ثم الأيديولوجى) .

المؤلفون :

إن مستودع الأيديولوجيا النهائى ليس هو النص ، الذى نفضل له أن يسمى بـ «مُجّلى» الأيديولوجيا . وقد يكون هذا الجلاء أو الظهور واضحا أو غير واضح ، كاملاً أو غير كامل ، إنما مستودع الأيديولوجيا الحقيقى هو الدماغ ، هو الشخص الحى ، هو مؤلف النص ، فلابد إذن من الذهاب والرواح ما بين النص والمؤلف . ونقول «المؤلفون» وليس «المؤلفان» ؛ لأن الرحلة الثانية ، «إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا» ، شارك فيها الأب عبد الله باشا فكرى والابن محمد أمين بك (ثم باشا) فكرى . وبرغم أن الكتاب بغلافه وخطابه يجعل تأليفه بقلم الابن ، الذى يحدد نصا نصيب الأب فيه ، وهو فصلان قصيران يبدآن من الإسكندرية (ص ٢٩ وما بعدها) ، وخطابان إلى على باشا مبارك (ص ٩٠ - ١٠٠) وإلى مصطفى باشا رياض (٧٥٩ - ٧٦٥) إلى جانب قصيدته فى مؤتمر المستشرقين (ص ٦٥٥) ونص مقدمة بحثه إلى المؤتمر (ص ٧٣٨ - ٧٤٤) ، وقصيدته إلى الخديو كتقرير عن «المأمورية» (ص ٧٩٧ - ٨٠٠) ، إلا أن عبد الله فكرى يشير فى خطابيه المذكورين ، وبينهما ما يقرب من الشهر ونصف الشهر ، إلى أنه بسبيل العمل فى كتابة رحلته هذه ، فيقول إلى رياض باشا : «فشاهدنا من الصنائع والبضائع وأنواع البدائع والنظام والإتقان والإحكام ما يحتاج فى إيضاحه من البيان وتقريبه للأفهام إلى مجلدات ضخام واستخدام أعوام ، وسنذكر فى الرحلة[2] إن شاء الله مما رأيناه فى هذه العاصمة [يقصد باريس] وغيرها ما يبلغه الجهد ويساعد عليه الحال[3]» . ويفصل على نحو أوضح فى خطابه السابق لهذا إلى على مبارك ، حيث يقول : «وقد رأينا . . . فى بلاد السويسره . . . ما يدهش الناظر ويستغرق الخاطر ، مما تطول بشرحه أذيال المقال ، وأخاف منه على شريف خاطركم الملال ، لاسيما مع ما عندكم من الأشغال[4] ، وسأودعه إن شاء الله تعالى كتاب الرحلة مفصلا مفرعا مؤصلا ، ليكون تذكرة لمن يتذكر وتبصرة لمن يتبصر . **وقد اتخذت الأهبة لذلك والعدة بمفكرات أقيد بها الأوابد وأربط بها الشوارد ، ورسوم أجمعها لأستوضح بها الخفى وأقرب القصى وأذلل العصى ، وكتب أدخرها لتكميل البيان ، وسؤال من ذوى الخبرة أؤكده بالعيان** . . .» .ويدل هذا النص على وجود هذه المواد كلها بالفعل ساعة كتابة الخطاب (٣١ يوليو ١٨٨٩ م .) وبعده فى خلال السفر على كل احتمال ؛ أما إذا كان الابن قد استخدمها من بعد ذلك فى أثناء تحريره للكتاب ، ومدى هذا الاستخدام ، وهو نفسه يتوقف على طبيعة هذه المواد وما إذا كانت مفصلة أو غير مفصلة ، فإنه أمر آخر . على أن انطباعنا الأساسى هو أن لغة الكتاب تعود إلى أمين فكرى ، فيما عدا الصفحات المحددة التى ينسب الابن تأليفها إلى الأب . ومع ذلك فإن الأمر ، أمر نسبة الكتاب إلى الأب أو الابن ، يبقى ذا أهمية ، حيث يتعين أن نحدد طبيعة الأيديولوجية التى صدر عنها ، وربما تختلف النظرة بين الأب والابن . فلننظر إذن سريعا إلى ما نعرفه عنهما .

كان عبد الله فكرى واحداً من أبرز كتاب عصر إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩ م .) ، وربما كانت موهبته الأدبية واللغوية هى سبيله الأول إلى المناصب الإدارية . وأول منصب كبير تولاه هو وكالة ديوان المكاتب الأهلية (سنة ١٨٧١ م .) تحت رئاسة على مبارك ، ثم تولى وكالة نظارة المعارف سنة ١٨٧٨ (وليس سنة ١٨٧٦ كما فى بعض

المراجع) حين تولاها على مبارك فى أول نظارة مسئولة تتشكل فى مصر الحديثة (نظارة نوبار ، أغسطس ١٨٧٨ فبراير ١٨٧٩ م .) . ويبدو أن إسماعيل كان يكن له تقديراً ، فقد سافر معه إلى الأستانة حين ذهب إلى العاصمة السلطانية لأداء الشكر على ولايته ، كما رافقه إليها غير مرة ، ثم كلفه الإشراف على تعليم أنجاله وتدريبهم[٥] ، ومنهم توفيق نفسه . وكان عبد الله فكرى يجيد اللغة التركية واشتغل بالترجمة فيها سواء فى الحكومة أو فى الأدب . وكان قد ولد فى مكة سنة ١٨٣٤ م . (١٢٥٠ هـ .) من أب مصرى ، كان مرافقا فى الحجاز للجنود المصرية[٦] التى أرسلها محمد على ، وأم من المورة[٧] ، وربما تعود إلى أمومته معرفته الجيدة بالتركية . وقد درس فى مصر ، ودخل الأزهر . ولا شك أن قربه من إسماعيل ومن الدوائر الحاكمة كفل له موقفا ماليا حسنا ، ونحن نعرف على كل حال أنه كان من «الذوات من ملاك الأراضى العشورية» منذ كان وكيلاً لديوان المكاتب الأهلية[٨] ، ولا شك أن ثروته نمت بعد ذلك . وعلى هذا فإن عبد الله فكرى يدخل أيديولوجياً فى طبقة الملاك (على الأقل ، ولا نعرف مقدار أملاكه وما إذا كان يدخل فى طائفة كبار الملاك أم لا) وفى طبقة كبار موظفى الحكومة .

ولكن هناك اعتباراً آخر لابد أن يدخل فى تحديد أيديولوجيا عبد الله فكرى . ذلك أنه اختير ناظراً للمعارف فى أول وزارة وطنية حقاً قبل الاحتلال ، ألا وهى وزارة محمود سامى البارودى (٤ فبراير - ٢٦ مايو سنة ١٨٨٢ م .) ، وهى فى الواقع وزارة العرابيين . وكان أحمد عرابى نفسه ناظراً للجهادية فيها ، وهو ما يدل على انتماء عبد الله فكرى ، إن لم يكن إلى العرابيين ، فعلى الأقل إلى أفكارهم . ومن جهة أخرى فلا يجب أن نغفل عن إمكان آخر ، وهو قربه من شخص توفيق الذى كان مربيا له فى صغره ؛ فربما لعب هذا العامل ، إلى جوار انضمامه إلى الأفكار الوطنية ، دوراً فى اختياره للوزارة كسبيل إلى طمأنة الخديو ، إلى جانب معرفته الوثيقة بأمور نظارة المعارف ، ومكانته الأدبية الكبيرة . وربما يكون من نافلة القول أن ننبه إلى أن انتماءه إلى ملاك الأطيان (وربما إلى كبارهم ؟) ليس متناقضا مع الانتماء إلى الأفكار الوطنية ؛ فقد كان البارودى نفسه من كبار ملاك الأراضى ، ومن قبله شريف باشا وغيره . فكلمة «الوطنية» فى الحركة العرابية وقبلها لا تؤخذ باعتبار طبقى ، بل الواقع أن الحركة الوطنية كانت إلى حد كبير مطية لمصالح البورجوازية المصرية التى كانت قد أخذت فى التخلق .

وقد دفع الرجل على كل حال ثمن اشتراكه فى وزارة البارودى ؛ حيث اتهم بالاشتراك فى الثورة العرابية ، وقبض عليه ، واستجوب ، ولكن أخلى سبيله لعدم ثبوت إدانته . وكان قد قطع معاشه الحكومى ، فكتب إلى الخديو توفيق ، تلميذه السابق ، يستعطفه فى قصيدة يعتبرها بعض النقاد[٩] أفضل ما كتب ، وفيها يقول :

مليكى ومولاى العزيز وسيدى
ومن أرتجى آلاء معروفه العمرا

لئن كان أقوام علىّ تقولوا
بأمر فقد جاؤوا بما زوروا نكرا

فما كان لى فى الشر باع ولا يد
ولا كنت من يبغى مدى عمره الشرا

فعفواً أبا العباس لازلت قادراً
على الأمر إن العفو من قادر أحرى

وحسبى ما قد مر من ضنك أشهر
تجرعت فيها الصبر أطعمه مرا

يعادل منها الشهر فى الطول حقبة
ويعدل منها اليوم فى طوله شهرا

أيجمل فى دين المروءة أننى
أكابد فى أيامك البؤس والعسرا[١٠]

وبعد العفو عنه ، ورجوعه إلى مقامه السابق[١١] ، تجول فى الحجاز وفى الشام ، ثم كان آخر مظاهر الرضى عنه تعيينه رئيسا للوفد المصرى إلى مؤتمر المستشرقين الذى عقد صيف عام ١٨٨٩ بالسويد والنرويج .

وقد أخذ معه ولده محمد أمين عضوا ثانيا فى الوفد ، ويليه مرتبة ، من حيث الترتيب الرسمى للأعضاء ، ويليه الشيخ حمزة فتح الله ، ويليه محمود أفندى عمر . ولا يصغر الابن أباه إلا باثنتين وعشرين سنة ، فقد ولد محمد أمين عام ١٨٥٦ م ، فيكون عمره وقت الرحلة ثلاثة وثلاثين عاما ، وعمر أبيه وقتها خمسة وخمسين ، ولكنه مات بعد تاريخ الرحلة بعشر سنوات فحسب (١٨٩٩م) . وقد جنى الابن كل مزايا عصر إسماعيل وثمار علو نجم أبيه ؛ فتعلم فى المدارس الحديثة ، فدرس الحقوق فى فرنسا (وربما يكون قد درس فى مدرسة الحقوق بالقاهرة ، مثلما فعل قاسم أمين الذى يصغره بسبع سنوات) ، وسنرى إشارات منه فى الرحلة تدل على معرفته الجيدة باللغة الفرنسية وبباريس . ومن العجيب أنه ألف كتابا فى « جغرافية مصر والسودان » ونشر فى عصر إسماعيل فى عام ١٢٩٦هـ (أى ١٨٧٨ ١٨٧٩م .) ، وهو أطول كتاب جغرافية فى بابها[١٢] على الأقل حتى آخر القرن التاسع عشر ، وهكذا يكون قد ألفها وهو فى سن الاثنتين والعشرين عاما . وقد تقلب فى وظائف القضاء والإدارة ، فكان رئيسا للنيابة فى عام ١٨٨٨م ؛ أى قبل الرحلة بعام ؛ ثم ولى قضاء محكمة الاستئناف ثم محافظة الإسكندرية ، ثم انتدب لنظارة الدائرة السنية ، أى ممتلكات الخديو . ويظهر من هذا الاستعراض السريع لحياة الابن أنه لابد أن يكون نموذج الموظف المصرى وصاحب الأملاك الذى وعى خير وعى درس الحركة العرابية وفشلها ، كما أراده الخديو وأراده الإنجليز لكل من جانبه ولحسابه ، ألا وهو أن يلتفت الملاك إلى مصالحهم الحقيقية ، وأن يرعى الموظفون واجبات مناصبهم التى تتمثل فى الخضوع للحاكم ، وأن هذه الرعاية وحدها هى الكفيلة بأن تحفظ عليهم امتيازاتهم ، وفى عبارة واحدة : على كل أن يهتم بأموره الخاصة ، وألا يتعداها ، إلا فى الحدود التى ترضى عنها السلطة ، وسنرى تطبيقات لكل هذا فى ثنايا حديثنا . فهل يمكن أن نقول إن « أيديولوجيا » الابن تختلف عن أيديولوجيا الأب ؟ نعم ولا ، أو فلنقل على طريقة البعض : « نعم ولكن » . إن الذى نشأ فى عصر إسماعيل غير الذى نشأ فى عصر محمد على وعباس ؛ فالأول يعتبر نفسه « حديثا » بكل معنى الكلمة ، ولعله ينظر إلى الناس نظرة الوافد إلى تلك الحداثة الذى لا يستطيع أن يتمثلها كل التمثل وحقاً ، أى بشعوره وسلوكه وعقله معا ، وليس بعقله فحسب كما نفترض أنه

كان حال من ينتمى إلى جيل عبد الله فكرى ، ولم يخرج إلى أوربا ليتعلم شابا . كذلك فإن من ولد فى إطار امتيازات البرجوازية وتمتع بها منذ صباه ، ليس كمن اجتهد ليحقق لنفسه أمثال تلك الامتيازات . كما أن الذى يستهل حياته المستقلة أو يكاد فى ظل الاحتلال ، وفى ظل عودة الخديو الخائن منتصراً ، ليس كمن يشهد انتفاضات الأمة من أجل الكرامة ومحاولات الطبقة البرجوازية ذاتها أن تتخلص من استبداد الخديو ، إسماعيل كان اسمه أو توفيق ، وأن تتحرر من سيطرة البنوك الأجنبية ؛ فهذا الأخير على الأقل له مزِّية المحاولة ، وإن اكتوى بالفشل على نحو أو آخر . إن الأول قد تجرع الدرس من البداية ، أو يكاد ؛ أما الثانى فإنه صحا من سنوات أمل كانت إلى الوهم أقرب ، فما أشبه ما بعد ١٨٨٢ بما قبل ١٨٧٨م . إذن هناك اختلاف بين جيل أمين فكرى وجيل عبد الله فكرى . ومع ذلك ، فإن الاختلاف فى الواقع ليس كبيراً بالنظر إلى تاريخ تأليف رحلة « الإرشاد » ، أو على الأدق تاريخ القيام بها ؛ ففى عام ١٨٨٩ يستوى الجيلان : فكلاهما يهتم بأملاكه وجاهه ومناصبه (الفعلية أو الممكنة) ، ويترك أمر الأمة إلى صاحب الأمر ، وكلاهما مهتم بلذته ، أو قل على الأفضل بمتعته ، فى المحل الأول ، وهو إذا تحدث فإنما يتحدث إلى أهل طبقته ، من الأمراء العظام (أى كبار الموظفين) وأصحاب الثروات (وهو ما يعنى الشىء نفسه إذا قلنا « أصحاب الأملاك ») ، وباختصار : كلاهما يفكر فى نفسه وحسب . هذا هو درس انتصار خيانة الخديو ودرس الاحتلال الإنجليزى .

والآن ، لنعد إلى الوراء ثلاثة وستين عاما ، لنترك عام ١٨٨٩م إلى عام ١٨٢٨م . ، لنرى الفتى الطهطاوى (١٨٠١ ـــ ١٨٧٣م .) ذا الخمسة والعشرين عاما ، وهو يترك القاهرة ليرى الإسكندرية لأول مرة فى حياته ، وليتنقل منها سريعا إلى ظهر باخرة عسكرية فرنسية تنقله إلى مارسيليا ومنها إلى باريس ، التى سيقضى بها أعواما خمسة ، ليعود إلى مصر المحروسة عام ١٨٣١م ، ومعه مسودة « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » التى يأخذ فى تنقيحها والإضافة إليها ، لتنشر فى عام ١٨٣٤م[١٣] . لنعد من وراء هذه الأعوام الستين أو تكاد ، فماذا كان فى رأس « ذى الهمة » رفاعة فى ذلك الوقت ، وليس بعده ، لأنه هو نفسه سيصبح من كبار الملاك ، وسيموت عن ألف وخمسمائة فدان ؟ فمن كان رفاعة الذى ألف « التخليص » ؟ إنه يقولها فى وضوح ، وكأنها من أوراق اعتماده : إنه الفقير ابن الفقراء ، الغنى بأغنى الثروات ، بالعلم ، ولا يهمنا بعد ذلك أن يدعى نسباً « حسينيا قاسميا » ولا أن يوازن ما يقول إن أصل عائلته كان من « الأشراف » : « وحصلت مايسِّر به الفتاح مما يخرج الإنسان من الظلام ، ويمتاز به عن مرتبة العوام . وكنت من معشر أشراف جارت عليهم الأيام ، بعد أن أجرت غيثها فى ديارهم ، وأشارت إلى نصبهم الأعوام ، بعد أن نصبت أعلام راحتها فى مزارهم . ومن المركوز فى الأسماع فى القديم والحديث ، وعليه الإجماع بعد الكتاب والحديث ، أن خير الأمور العلم ، وأنه أهم كل مهم»[١٤] . هذا حديث «أيديولوجى» بالمعنى القوى : إنه تحديد لمراتب القيم ، فالعلم أهم كل مهم ، فلا الثروة ولا السلطة تدانيه ، بل هما تابعان له ، أو هكذا ينبغى أن يكونا .

ويكفينا الآن هذا التحديد الوحيد لمركز الطهطاوى الأيديولوجى ، أو على الأدق لأساس مركزه الأيديولوجى ، فهو الفقير الذى يصنع نفسه (ويريد أن يصنع أمته الجديدة) بالمعرفة ، فى مقابل ممثلين للبورجوازية المصرية المالكة الحاكمة التى تتطلع وحسب إلى التمتع بما بين أيديها . وسنعود إلى التحديد التفصيلى لبعض مواقف الفريقين الأيديولوجية من خلال نصوص الرحلتين . ومن جهة أخرى ، فإذا كنا قد أطلنا بعض الشىء فى حياة عبد الله فكرى وولده ، فلأنهما غير معروفين كثيراً لدى القراء ، أما رفاعة ، فإننا نفترض معرفة جيدة به وبأعماله وفى مقدمتها « تخليص الإبريز »[١٥] .

وسوف نقوم بالمقارنة بين الرحلتين ابتداء من محاور نظنها أهم من غيرها فى إطار الدراسة الأيديولوجية .

أساس الرحلة وتحولاتها

من الجدير أن يُلاحظ أن أساس الرحلة فى حالتى الطهطاوى وفكرى واحد ؛ فهو بعثة رسمية حكومية ، ولكن كم من التحولات تمت على الرحلة ومجراها فى كلتا الحالتين . ذلك أن رفاعة رافع الطهطاوى لم يرسل ، عام ١٨٢٦م ، وعمره خمسة وعشرون عاما ، ليدرس شيئا ، أى ليكون شيئا ، وإنما أرسل واعظا دينياً يؤم الصلاة ويعظ الطلبة ويرشدهم ويرد على مسائلهم فى باب الدين ؛ بعبارة أخرى أرسل ذلك الفتى المصرى ، أى الفلاح ، وكان المصرى الوحيد فى تلك البعثة ، ليكون فى خدمة الطلبة « الأفندية » ، وكانوا جميعا من غير المصريين الفلاحين ، ولكن همته جعلت « ولى النعم » ، أى محمد على ، ينقله إلى مرتبة المبعوث ليحتفى بدراسة الترجمة ، ولا نعرف تفاصيل ذلك ، وإن كان يبدو أن المشرف الفرنسى على البعثة ، وهو المسيو جومار ، له يد طولى فى هذا التدبير ، لأن تقاريره تفيض بالثناء المتكرر والإعجاب الثابت بمواهب رفاعة وإخلاصه[١٦] . ونستطيع أن نتصور حرص الفتى الصعيدى على أن يبلغ بالعلم ، وبالجهد فى تحصيله أسمى المراتب ، وهو الذى أدرك أن « شهرة معارف مسيو جومار وحسن تدبيره يوقع فى نفس الإنسان من أول وهلة تفضيل العلم على السيف ، لأنه يدبر بقلمه ما لايدبر غيره بسيفه ألف مرة ، ولا عجب فبالأقلام تساس الأقاليم »[١٧] ، نقول نستطيع أن نتصور مدى حرص الأزهرى الفلاح على أن يساوى مكانة الأفندية الأتراك والمستتركة الذين أرسل فى خدمتهم فى البداية ، ولعل أقوى دليل على ذلك ما كتبه أستاذه المباشر ، المسيوشو إليه ، فى تقريره النهائى عنه فى تمام بعثته ، فى شهر « فبريه » سنة ١٨٣١ : « ومما ينبغى التنبيه عليه أن غيرة مسيو الشيخ رفاعة تناهت به إلى أن شغله مدة طويلة فى الليل تسبب عنه ضعف فى عينه اليسار ، حتى احتاج إلى الحكيم الذى نهاه عن مطالعة الليل ، ولكن لم يمتثل لخوف تعويق تقدمه . ولما رأى أن الأحسن فى إسراع تعليمه أن يشترى الكتب اللازمة له ، غيرما سمح به الميرى ، وأن يأخذ معلما آخر غير معلم الميرى ، أنفق جزءا عظيما من ماهيته المعدة له فى شراء كتب وفى معلم مكث معه أكثر من سنة »[١٨] .

نرى إذن أن أساس رحلة الطهطاوى هو أمر حكومى لتنفيذ مهمة « تابعة » ، فإذا به يقلب الوضع ، ليصبح بجده مبعوثا وليقوم بمهمة رئيسه ، وهو الذى لم يطلب أحد منه أن يدرس شيئا ، وليصير من بعد أنفع أعضاء بعثة ١٨٢٨ على الإطلاق لمصر . فماذا حدث فى حالة

الرحلة الفكرية ؟ إنها أيضا تقوم لتنفيذ مهمة حكومية هى الاشتراك فى مؤتمر المستشرقين الذى عقد فى السويد والنرويج فى سبتمبر ١٨٨٩م ، وما أشد اهتمام كاتبها بالإشارة إلى مخصصاتها المالية ، ولكن سرعان ما يحولها قائداها ، وهما عبد الله فكرى وولده ، إلى رحلة للمتعة فيمرون على جزر البحر المتوسط ومدن إيطاليا وما جاورها من ممتلكات الإمبراطورية النمساوية وفينا وباريس ولندن والسويد والنرويج وألمانيا وما شاء الله . ولا يساورنا شك فى أن هذا التحول ، من مهمة للمصلحة العامة إلى رحلة للمتعة الشخصية قد مر بخاطر آل فكرى ومر به أيضا احتمال استنكار مثل ذلك ؛ ولهذا فإن عبد الله فكرى يذكر بالتفصيل اجتهاده لزيارة المدارس فى خطابه إلى رياض باشا(١٩) ، ناظر النظار وقت الرحلة ، وذلك تبريراً لتواجده فى باريس عشرين يوما ، هو يضيف تبريراً آخر ساذجا ، يعرف أمثاله صغار الموظفين وكبارهم ؛ حين يقول : « وأقمنا فى باريس نحو عشرين يوماً ، نراجع ما كتبناه بمصر من المواضيع التى حررناها للعرض على المؤتمر السويدى ، ونعيد عليها النظر . وفى خلال ذلك نتردد على معرض باريس العام . . . » ثم يضيف : « وفى أثناء تلك المدة أردنا معاينة المدارس الموجودة هنا ، فصادفنا الوقت وقت عطلة »(٢٠) ، وكأنه لم يكن ينتظر أن تكون المدارس الفرنسية معطلة فى الصيف ! نقول إن ما فعله هنا عبد الله فكرى ، الموظف المحنك ، إنما يدل على محاولته للتستر على تحويل الرحلة الحكومية إلى رحلة للمتعة الشخصية . ولكن أقوى دليل على ما نقول إنما هو دليل سلبى ، ونقصد به غياب أية إشارة محددة إلى أى مرحلة بعينها من مراحل الرحلة ، عدا حضور المؤتمر ذاته ، فى التقرير الرسمى الذى حرره عبد الله فكرى بنفسه ووجهه إلى جناب الحضرة الخديوية ، وشاء له خاطره أن يكتب التقرير الحكومى الرسمى شعرا ، ويبدأ بتحية الخديو وأنواره ، وأنه :

مولاى قد سرنا بأمرك نبتغى
لرضاك ما تسمو به الأقدار
نصل المغارب بالمشارق والسرى
بالسير لا ملل ولا إقصار
ونلف أذيال الأباطح بالربى
تنتابنا الأنجاد والأغوار
لا البحر ذو الأمواج نخشى بأسه
يوما وليس البر فيه نضار
البحر بر فى رضاك بمن به
والبر من جدوى نداك بحار
ومدى النهار صباح خير كله
بسعود جدك والدجى أسمار
نطوى البلاد بطيب ذكرك نشره
عبق ونفحة ريحه معطار(٢١)

وبعد ستة أبيات يفصل مقصود البيت الأخير ، يقول مباشرة :

ثم امتطينا للسويد ركائباً
لا الركض يجهدها ولا التسيار

ويأخذ فى تفصيل إقامته فى السويد والنرويج .

أساس واحد إذن للرحلتين ، ولكنه يتحول فى واحدة من المستوى الشخصى إلى المستوى القومى ، وفى الثانية من مستوى المصلحة العامة إلى مستوى الاستفادة الشخصية . ونتحقق من هذا المعنى بدراستنا لغرض الرحلة كما يحددها كل مؤلف على حدة .

غرض الرحلة :

بعد أن تحدثنا فى القسم السابق عن « أساس » الرحلة ، أى عن علة القيام بالرحلة المكانية الزمانية ، نتحدث الآن عن الرحلة الأخرى ، أى الرحلة الأدبية ، التى تتمثل فى كتابة تجربة الرحلة المادية ، والتى تأخذ شكل مصنف محدد الحجم . وتسمية كتاب قص أحداث السفر « بالرحلة » ، فوق أنها تسمية تقليدية ، فإن رفاعة(٢٢) وعبد الله فكرى(٢٣) يتفقان فى الأخذ بها .

يقول رفاعة فى نص شهير تكاد كل كلمة فيه أن تحتاج إلى تعليق : « سهل لى الدخول فى خدمة صاحب السعادة [يقصد محمد على] أولاً فى وظيفة واعظ فى العساكر الجهادية ، ثم منها إلى رتبة مبعوث إلى باريس صحبة الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة فى هذه المدينة البهية . فلما رسم اسمى فى جملة المسافرين ، وعزمت على التوجه ، أشار علىَّ بعض الأقارب والمحبين ، لا سيما شيخنا العطار [يقصد الشيخ حسن العطار] ، فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار ، أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة ، وأن أقيده ليكون نافعا فى كشف القناع ، عن محيا هذه البقاع ، التى يقال فيها إنها عرائس الأقطار ، وليبقى دليلا يهتدى به إلى السفر إليها طلاب الأسفار ، خصوصا وأنه من أول الزمن إلى الآن لم يظهر باللغة العربية ، على حسب ظنى ، شىء فى تاريخ مدينة باريس كرسى مملكة الفرنسيس ، ولا فى تعريف أحوالها وأحوال أهلها . . . فما قصرت فى أن قيدت فى سفرى رحلة صغيرة . . . وشحنتها ببعض استطرادات نافعة ، واستظهارات ساطعة ، وأنطقتها بحثّ ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع ، فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع ، والحق أحق أن يتبع . ولعمر الله أننى مدة إقامتى بهذه البلاد فى حسرة على تمتّعها بذلك وخلو ممالك الإسلام منه . . . »(٢٤) .

وتشير هذه السطور إلى أغراض ستة ، هى على ترتيب ورودها فيها وبحسب عبارتها على التقريب :

١ ــ ذكر العجائب والغرائب فى تلك البلاد .
٢ ــ كشف القناع عن محيا هذه البقاع .
٣ ــ تقييد دليل يهتدى به إلى السفر إلى باريس لطلاب الأسفار .
٤ ــ ذكر تاريخ مدينة باريس وتعريف أحوالها وأحوال أهلها .
٥ ــ حث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع .
٦ ــ ذكر السفر ووقائعه وكذلك ثمرته وغرضه وهو التعريف بالعلوم والصنائع المطلوبة .

وتحتاج عبارة الطهطاوى وأسلوبه فى التعبير ، فى شتى كتبه وكتاباته ، إلى دراسة خاصة ، ولكن يظهر فى نص الأغراض الذى

أوردناه واحد من أهم معالم أسلوب رفاعة ، ألا وهو التقديم بالمألوف والتثنية بالمطلب الحقيقى (إلى جانب معالم أخرى مثل التراجع خطوة للقفز خطوات ، والتأخير والتقديم ، وتحويل الأنظار عن مواطن الاتهام الممكنة ، وغير ذلك) . ذلك أن الفقرة التى تبدأ بكلمات « أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة » إلى « وأحوال أهلها » ، والتى تقدم ما عددناه الأغراض الأربعة الأولى للرحلة ، هذه الفقرة تقدم أغراضاً مألوفة لكتب الرحلات ، بل هى كذلك تقدم أغراضا مألوفة بحسب ترتيب تنازلى للمألوف ، وللمطلوب عند أهل العصر ، إلى الأقل ألفة والأهم عند الطهطاوى . فرفاعة لا يصدم القارىء بالإعلان عن كتاب فيها يسمى اليوم بالدراسة الأنثروبولوجية الثقافية ، بل يقدم إلى سمعه وعينه الفكرة التى تجذبه إلى الكتاب ، وهى فكرة الغرائب والعجائب ، ويذكرها ثانية باستخدام الصفتين ، « الغريبة » « والعجيبة » ، وتشفع هذا كله بإبراز سلطة الشيخ العطار الأدبية ، بحيث نجد الكلام يبدو كأنه تحية له وطاعة لأمره ، إنما هذا كله هو الجرعة الأولى مشفوعة بالمشجعات . وتليها جرعة أخرى يقبلها قارىء العصر من غير شك فى سهولة ، لأسباب كثيرة ، ولأنها فى الظاهر لا تكاد تقول شيئا ، وإن كانت فى عبارة سوف يستملحها : « كشف القناع عن محيا هذه البقاع » ، ولكن القارىء اليوم قد يجد أنها ذات دلالة قوية على غرض أساسى من أغراض الرحلة الطهطاوية ، ألا وهو الاكتشاف ، والحق أن كل الرحلة ستكون كشوفات من بعد كشوفات . ثم يقدم غرضا تقليديا آخر وهو إعداد دليل للسفر ، وهو أمر عادى جداً ، وسنجده بوضوح إلى حد الملل مع رحلة « إرشاد الألبا » ، ولكن الطهطاوى « الماكر » ، بأحسن معانى هذه الصفة ، يحدد مضمون دليله على الفور (ولاحظ كلمة « خصوصاً ») ، ليقدم الغرض الرابع الذى يبتعد بكثير عن التقليد والموروث على النحو الذى سيفهمه عليه رفاعة : ذلك هو ذكر تاريخ باريس ، أى تاريخ فرنسا ونظم الحكم والحياة فى أوربا القرن التاسع عشر فى النهاية ، وتعريف أحوالها وأحوال أهلها ، وهو ما يشير إلى تمييز رفاعة البارع بين المدينة ماديا والمدينة معنويا ، وسنجد أن أمين فكرى لا يكاد يهتم إلا بالجانب الأول . نقول إن هذا الغرض الرابع ، وإن كان مفهوما ومألوفا إلى حد ما ، فإن المضمون الذى يضعه فيه رفاعة ، يجعل منه شيئا جديداً بالفعل ؛ فنحن بإزاء ثلاثة أشياء وليس شيئا واحداً : تاريخ المدينة ، والتعريف بالمدينة ماديا ، وبها بشراً ، ثم إن التعريف المادى بها لا يأخذ صورة التفاصيل المتتالية حسب توالى أيام الإقامة زمنيا ، وهو ما نجده عند أمين فكرى ، بل صورة العرض المتكامل لموضوعات تتوالى ، فتكتمل أمامنا صورة المدينة (الموقع ، المناخ ، النهر ، المجارى ، الأرصفة ، القناطر ، سطح الأرض ، الشوارع ، المحال . .) .

ونأتى الآن إلى الغرضين الأخيرين ، وهما متكاملان ، ويشكلان أهم الأغراض جميعا وموطن الثورية فى الرحلة الطهطاوية . إن رفاعة يكتب ما يكتب ليقول لقومه ، مصريين ومسلمين : انهضوا ، تغيروا ، اعرفوا الجديد ، خذوا بأسباب القوة ، وأسباب القوة الحقيقية علوم وصنائع . إذن فالغرض الحقيقى هو « النداء » ، هو تبليغ رسالة ، هو « حث ديار الإسلام » على التغيير العقلى ، فيكون فى صورة عرض العلوم الجديدة ، « البرانية »أى العلوم التى تقابل العلوم الشرعية ؛ علوم الدين ؛ وهى العلوم « الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة أصولها وفروعها »[٢٦] . هذا هو « ثمرة السفر وغرضه » بنص رفاعة ، الذى يميزه عن السفر نفسه و« وَقائعه » ، وفى الكتاب هذا وذاك ، ولكن للثمرة المكان الأوفى .

فماذا نجد عند عبد الله فكرى ونجله أمين ؟ إن الاختلاف لبيّن ، وهو يظهر أول ما يظهر من محض مقارنة عنوانى الكتابين : إن جهد رفاعة « التركيب » الذى يهدف إلى تقديم صورة كلية للحضارة الفرنسية فى أهم جوانبها وأبرزها ، يظهر فى أهم كلمتين من العنوان : التخليص والتلخيص ، وبالفعل فإن كتابه يحتوى على عصارة الحضارة الباريسية . أما عنوان الرحلة الفكرية فإنه صادق متواضع : « إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا » ، حيث التركيز هنا على « محاسن » البلاد ومفاتنها ، من حدائق وقصور وبحيرات ومطاعم وفنادق وما شابه ، كما أن كلمة « إرشاد تدل على الهدف المادى المتمثل فى إعداد دليل لأدوات التنقل والمبيت والمآكل والمشرب وأسعار ذلك وظروفه ، وبقدر ما تدل كلمة « إرشاد » على التفاصيل ، تدل كلمة « تخليص » فى عنوان رفاعة على الجهد العقلى المسيطر الهادف إلى إدراك الكليات .

يتحدث محمد أمين فكرى عن غرض رحلته مرتين فى مقدمة كتابه ، والجمع بين النصين يجعلنا نضع أيدينا ليس فقط على ازدواجية الوعى عند طبقته ، سواء كانت طبقة ملاك الأراضى أو فئة كبار موظفى الحكومة الخديوية ، أو من شارك فى أفكار العرابيين ثم اعتذر عنها ممتدحاً ، بل كذلك على إحدى الممارسات المنتظمة المستمرة للطبقة الحاكمة المصرية منذ بداية العصر الحديث وبغير توقف ، أعنى ممارسة التغطية « الأيديولوجية » ، أى وضع شعار أو هدف أو مبدأ وممارسة فعل مختلف تماما أو مخالف كثيراً . وتعبيرنا « التغطية الأيديولوجية » ، هو فى الواقع وضع مهذب لما يسمى فى الكلام العادى لممارسة « الكلام ذى الوجهين » ، أو قل صراحة : ممارسة تكتيك الكذب المنظم .

إن أمين فكرى يدفع فى وجه القارىء ، فى أول ما يطالعه به ، أنبل حديث ؛ حديث الوطنى الغيور الذى لا يفكر فى نفسه بقدر ما يفكر فى وطنه ، ويضع فى خطابه اصطلاحات تقبل الإجماع الوطنى بغير تردد ، أو تكاد ، إذا أخذت على علاتها ؛ وهى فى الوقت نفسه اصطلاحات أصبح الاحتلال يشجع على تداولها طالما يستطيع أن يقدم لها المضمون الذى يتفق مع مصالحه ، تلك هى اصطلاحات : الهمة ، العناية ، الثروة ، الرفاهية ، الحضارة ، التقدم ، العمران ، التمدن ، اقتفاء آثار أوربا ، الإصلاح ، النجاح . يقول فى صفحة ٣ ــ ٤ : « كتبت بعض ما رأيت بالبلاد التى شاهدتها ، قاصداً بذلك وقوف أبناء وطنى على ما يستوقف النظر من محاسنها وعلى ما صرفه أهلها من الهمة والاعتناء بشؤونها حتى وصلت من الثروة والرفاهية إلى ما وصلت إليه ، فإن معرفة أحوال الأمم وما هم عليه من الحضارة والتقدم والعمران والتمدن أدى إلى اقتفاء آثارهم طلبا للإصلاح ورغبة فى النجاح » .

إن هذا النص يحدد فى وضوح أن القصد المباشر هو دعوة أبناء الوطن إلى التقدم ، ومن هذه الزاوية فلا اختلاف فى المقصد بين الرحلة الفكرية والرحلة الطهطاوية ، وربما يصرف القارىء المتفائل نظره عن عبارة « ما يستوقف النظر من محاسنها » ، وربما يوازنها بإشارة الطهطاوى إلى « العجائب والغرائب » ، والفرق ما بين العجيب والغريب من ناحية ، والمحاسن من ناحية ، قد يعود إلى تطور الحساسية

الفعلية والمجالية،وطرائق التعبير فى خلال ستين عاما من عمر الكتابة المصرية . فلنصفق إذن لهذا المقصد النبيل كما نصفق لرفاعة فى مقدمته وفى أثناء رحلته وفى خاتمتها .

ولكن إعجابنا يجد أسباباً للتريث برهة ، حين يجد نغمة مختلفة تتداخل مع النغمة القومية ،تلك هى نغمة الاهتمام الشخصى الذى يجعل أحد أغراض الرحلة الدعوة إلى السياحة ، من أجل المتعة فى ما هو ظاهر . ذلك أن المؤلف بعد أن يتحدث عن المواد التى استعملها فى صياغة رحلته ، يذكر منها أخيراً : « مابقى منطبعا فى الخاطرمن أحاسن المناظر وغرائب المناظر التى لا يكاد يمحوها الزمان » . فهذا إذن ما تمخضت عنه الرحلة ، وهو « تلخيصها » إن أردنا الدقة : مناظر ومفاخر ، بينما كانت عند رفاعة : علوم وحث على اليقظة من نوم الغفلة . ثم يقول أمين فكرى (ولنلاحظ هنا لهجة الخطاب الشخصى) : « يكفيك الآن أن تطلع على ما كتبت فتجعله وسيلة وتتخذه ذريعة لأن تعمل جهدك ، وتعانى وكدك وكدك وتصرف عنان عزمك إلى السياحة ، فتجعل لها نصيبا من زمنك وحظاً من مالك ، وأنت إن سلكت هذا المسلك ونموت هذا النمو أفدت نفسك وبنى جنسك واكتسبت معرفة أشياء تخفى على أمثالك ، وعرفت عادات معاصريك مؤتلفة ومختلفة ، وطبائعهم متشابهة ومتباينة ، وربما إن رأيت طرق تقدمهم أخذت لنفسك ولبلدك ولأبناء وطنك ما رأيت أخذه ، ونقلت من ذلك ما قدرت عليه ، وأفدت غيرك ولو بكتابة ما استحسنت مما رأيت »[27] . ولو قلده القارىء وكتب مثل كتابته ، « وأنت حينئذ منشرح الخاطر قرير العين ، خال من الشواغل والمتاعب ، فإذا رأيت ثمرة إرشادى من إعجاب الناس بما كتبت ، وإقبالهم على ما صنعت ، فإنى أظنك لا تنسى كاتب هذه العجالة ، إذ هو الذى حثك على هذا العزم واستنهضك لهذا الحزم »[28] . ففى هذه السطور لا يستطيع القارىء المتنبه إلا أن يلمح ، وخاصة بين ثناياها ، الاهتمام « البرجوازى » بالمتع الشخصية التى توفرها السياحة ، وإن وازنه الاهتمام بمنافع « بنى جنسك » و« بلدك » و« أبناء وطنك » ، ويؤكد هذا الاهتمام الشخصى الفردى تعبيرات « السياحة » (ويدرك القارىء للرحلة أنها تعنى فى الحقيقة « التفرج ») و« حظاً » و« لنفسك » و« منشرح الخاطر قرير العين خال من الشواغل والمتاعب » ، ودعنا من التعقيب على نداء السطور الأخيرة العاطفى إلى تذكرى بها ، وهو جدير بشىء من التحليل النفسى ، وكأن من أهم أغراض كتابة الرحلة فى النهاية هو هذا الغرض الشخصى الفردى المحض : إعجاب الناس بما كتب المؤلف .

وقد يرى القارىء أنه لا عيب فى السفر بغرض المتعة ، ولا عيب فى الكتابة عما خبر المسافر من أجل إمتاع الآخرين ، وهذا حق بطبيعة الحال ، والمتعة من أهم مراكز اهتمامات الحياة الإنسانية ، والوظيفة الأساسية للأدب ، بوصفه فناً ، هى الإمتاع . هذا حق ، ولكن أن تقصد المتعة والإمتاع ولا تتحدث عن غيرهما شىء ، وأن تتحدث عن قصد الإفادة القومية وأن تمارس المتعة فى الواقع معظم الوقت وتدعو إلى مثلها شىء آخر . وهذا هو ما أشارت إليه بعض السطور السابقة وما يثبته الكتاب كله كما سنرى ، وهو على غير ما فعل رفاعة : كان يمكن أن يذهب إلى باريس ليحيا حياة جديدة ويتمتع ماشاء ، ولكنه اختار الدراسة حتى ضعفت عيناه وصرف على التعلم من مصروفه الخاص[29] ، وأراد أن يفيدنا بدعوة جديدة وأن يعرفنا بعلوم وأفكار جديدة ، ولكنه لم ينس هدف الإمتاع وهو يحدثنا عن غريب عادات الفرنسيس عن بعض حكايات المصريين والشوام فى مارسيليا وباريس وعن حكايته مع السكران وصاحب البقالة . . . الخ . إن رفاعة تتسق رحلته مع أغراضه التى أعلن عنها ، أما الرحلة الفكرية فإنها مزدوجة القصد على المستوى التعبيرى ، غير متسقة بين جانبيها القومى (المعلن صراحة فى الصدارة) والفردى (غير المعلن إلا على استحياء) ؛ إن رفاعة يمارس ما يقول ، وأمين فكرى يقول مالا يمارس إلا فى أقل الأوقات ،ويمارس مالا يقول إلا تلميحا وفى إسراع .

جمهور الخطاب :

ولعل هذه النتيجة أن تتأكد حين نفحص بعض الشىء فى هذا الأمر المهم أيديولوجياً : إلى من يتحدث كل من رفاعة وأمين فكرى ؟ إن جهة الخطاب تحدد مضمونه إلى حد بعيد ، وأسلوبه أيضا بطبيعة الحال . أما الطهطاوى فإنه يحدد جمهوره فى افتتاحيته مرتين : الأولى حين يقول إنه يهدف به إلى حث « ديار الإسلام » على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع ، ويعود إلى ذكر « ممالك الإسلام » بل و« سائر أمم الإسلام من عرب وعجم »[30] ، والواضح أنه يقصد هنا سائر المسلمين من حكام ورعية . أما المرة الثانية ، فإنه يوضح جمهوره بما لامزيد عليه من الوضوح ، حين يتحدث عن سلوكه طريق الإيجاز والسهولة فى التعبير « حتى يمكن لكل الناس ورود حياضه » ، فجمهوره إذن كل الناس من قراء العربية . أما جمهور محمد أمين فكرى ، فإنه محدود بالضرورة بالقدرة على « السياحة » ، كما سبق وأشرنا ، وبالتالى فإنه جمهور الأثرياء ذوى القدرة على السفر إلى أوربا وعلى فعل كل أو بعض ما فعله هو فى أثناء سفرته . هنا نؤكد أن إشارته إلى « أبناء الوطن »[31] ليست إلا إشارة غير مباشرة ، فهؤلاء ليسوا هم جمهوره القارىء الذى يتوجه إليه بالخطاب ، وإنما هم قد يستفيدون من زيارات الآخرين السراة الأثرياء إلى أوربا ، وهؤلاء هم الذين يتجه إليهم الخطاب ، وبالتالى فإن إشارته الأولى (ص٣ - ٤) إلى قصده « وقوف أبناء وطنى على ما يستوقف النظر من محاسنها» . . الخ ، تكون إشارة غير دقيقة ولا صحيحة ، اللهم إلا إذا كان نص ص ٨ هو تفسير ، بالتحديد ، لنص ص ٣ - ٤ ، فيكون المقصود من أبناء الوطن فى ص٣ - ٤ هم الأغنياء القادرون على السياحة (راجع النصين المثبتين أعلاه منذ قليل) . إن رفاعة يتوجه إلى قومه أجمعين ، وأمين فكرى يتوجه إلى أهل طبقته ، وأما ذكر « أبناء الوطن » فإنه يصبح أقرب ما يكون إلى ذر الرماد فى العيون ، وهذا هو ما نقصده بازدواجية الوعى فى الرحلة الفكرية .

ماذا فى الدماغ ؟

ونأتى ببرهان ثالث على اتساق الفعل والغرض المعلن عند رفاعة ، وانعدام هذا الاتساق عند أمين فكرى ؛ أى على قومية الوعى قصداً وعملاً عند الأول ، وعلى القومية قولاً والفردية الشديدة عملاً عند الثانى ؛ حين نحاول أن نجيب عن السؤال التالى من خلال نصى الرحلتين : ماذا فى دماغ كل من المؤلفين ؟ بعبارة أخرى : ماذا يريد كل منهما أن يفعل ؟

إن القارىء « للتخليص » ، ولو كانت قراءته سريعة ، ليلحظ على

الفور أن هدف رفاعة هو الغوص إلى أعماق النظام الفرنسى فى الحياة والتفكير والسياسة ، وربما كان من أهم دلائل هذا الموقف ، وإن بعدت قليلا عن الإدراك ، المقارنات المستمرة التى يقيمها بين الفرنساوية وغيرهم ، ووضعه الدائم لكل ظاهرة يعالجها فى إطارها العام ، حتى أنه يبدأ بابه الأول من مقدمته بالحديث عن « تقسيم سائر الخلق »[٣٢] ، أى عن الجنس البشرى ككل . هذا هو ما يحاول رفاعة أن يصل إليه : أن يمسك بيديه خلاصة الروح الفرنسية .

فماذا يريد أمين فكرى أن يفعل ؟ صحيح أنه يريد أن يعرف ، ولكنها معرفة إدراك الجزئيات التى تهتم بالمبهر والمعجب ، وهى معرفة ما يبعث على المتعة فى المحل الأول (ودعك من الوصف التفصيلى لمحتويات معرض باريس ، والذى يحتل ثلاثمائة صفحة لا أقل (ص ١٣٠ ــ ٤٣٢) ، فهو كالمنقول فى معظمه من كتالوج التعريف) . إن هدف أمين فكرى هو التمتع بالسياحة[٣٣] ، ويأخذ هذا التمتع شكلاً محدداً هو شكل « التفرج »[٣٤] . ولا شك أن سيطرة اتجاه « التفرج » من جهة والرغبة فى « الغوص » من جهة أخرى ، أديا إلى اختلاف فى « كيفية الرؤية » ، حيث يغلب التأنى واستخلاص العموميات عند رفاعة ، بينما تسود السرعة فى حكاية أمين فكرى عن رحلته ، ويهتم بالأمور الفريدة الباعثة على الانبهار . ولا شك أنه لابد أن نضع فى الاعتبار وقت كل منهما ، فقد كان سنوات خمساً كاملة فى حالة رفاعة ، وتسعة وستين يوما لا تزيد[٣٥] عند أمين فكرى . وقد حاول هذا الأخير أن يعادل سرعة رحلته بدقة أراد أن يتوخاها فى كل شىء ؛ حيث نجد أرقاما فى كثير جدا من صفحات الكتاب ، ولكنها تدل على ما قد نسميه ، الدقة البرانية ؛ فهى أرقام مستقاة من كتب أدلة الرحلات ، أو هى ليست بذات أهمية حقيقية ، اللهم إلا للسائح المدقق الذى يريد أن يحسب ميزانيته قبل سفره حين تتصل هذه الارقام بالنقود ومسافات السفر وأجر الفنادق ، فكم من التفاصيل عن برج إيفل فى باريس[٣٦] ، بما فى ذلك تعريفة الصعود «بالسنتيم»[٣٧] ، وعن سكان المدن والمسافات بأنواعها . ، وارتفاعات الجبال وأعداد المسافرين ، وساعات الوصول وما شابه . ويتصل بهذا ما يمكن أن نسميه بالروح « البرانية » عند أمين فكرى ، بل عند والده نفسه ، ونقصد بها الاهتمام بأمور خارجية ، أو هكذا يجب أن تكون عند رجل « المعارف » المصرية وولده فى رحلة مؤتمر علمى ، والمرور السريع على أمور أهم بكثير ، وأعلى على سلم القيم . فانظر مثلا إلى أمين فكرى وهو يكرس ما يزيد على خمس عشرة صفحة (ص ١٠ ــ ٢٦) للتدبر فى المصاريف والملابس والمأكل والمشرب والطهارة والمسكن والبنك وشركة « كوك » ، التى يفيض فى الحديث عنها بغير داع على الإطلاق ، ومزايا اصطحاب خادم ومساوئه ! وكم يمر سريعا فى التعريف بالعلماء المستشرقين ، من طبقة جولد تسيهر ومولر[٣٨] ، ثم يمتد ليصف مقابلة والده مع الملك السويدى[٣٩] ، وفى الوقت الذى لا يذكر لنا مضمون بحوث العلماء الأوربيين[٤٠] ، فإنه يفرد صفحات لذكر بعض طرائف ما كتبوه بالعربية . وقد بدأ أنه بسبيل الحديث عن الموسيقى ، ولكن ها هو خيب رجاءك : « وعدنا من هذا التنزه فتعاطينا طعام العشاء فى أحد الفنادق ، ثم رجعنا إلى الميدان الكبير لسماع الموسيقى ، لأنه علم لنا من مطالعة الدليل أنها تعزف فى هذا الميدان ثلاث مرات فى الأسبوع منها الخميس . ونعم ما فعلنا فى هذه الرياضة ، فقد رأينا فى ذلك المحل من اجتماع الناس واحتشادهم لسماع الموسيقى مع منظر الأنوار البديع وهواء البحر واتساع المكان ما يدهش الألباب . ولكن أدركنا التعب لكثرة المشى ، وإن كان فيه رجال ونساء بالغة حد الجمال والرشاقة والاعتدال . فجلسنا على إحدى قهاوى الميدان نتزه الطرف فى ما نراه ونشنف الآذان بسماع النغمات الحسان وننعش الأرواح بمرائى تلك الملاح . . »[٤١]. ولا نظننا نعدوا الحقيقة إذا قلنا إن ذكر الطعام لا ينقطع بين صفحات رحلة « الإرشاد » ، وكأنه كان هدفا من أهداف السفر ، وربما تلمح غمزة عين إلى زملاء طبقته فى مصر ممن لم يتيسر لهم ما يتيسر له[٤٢] . أما الصفحات التى خطها قلم عبد الله فكرى نفسه ، فإنها تدور حول معانى الافتخار وتهتم بالتشريفات والانحناءات البروتوكولية (انظر خطابه إلى على مبارك ص ٩٠ ــ ١٠٠ وإلى رياض ص ٧٥٩ ــ ٧٦٥ وقصيدته التقرير ص ٧٩٧ ــ ٨٠٠) .

ولا يعنى أن رحلة « التخليص » لا تخلو من الأرقام أو من الطرائف أو من الأمور العجيبة ، ولكن كل ذلك فيها بمقياس ، وبما يخدم هدف التعريف بباريس أو الترويح عن القارىء من وقت لآخر .

باريس عندهما :

يحتل الكلام المباشر عن باريس المقالة الثالثة من بين مقالات « التخليص » الست ، كما أن المقالة الخامسة يخصصها الطهطاوى لتاريخ أحداث ١٨٣٠ فيها . وليس مصادفة أن هاتين المقالتين هما أطول مقالات الكتاب ، بل إن الثالثة وحدها تكاد تحتل نصف حجم الكتاب إلا قليلا . وهذه المقالة تتناول وصف باريس بشكل موضوعى ، أى على هيئة تتبع موضوعات أساسية ، فى ثلاثة عشر فصلاً ، كالتالى : تخطيط باريس ، أهلها ، سياستها ، عادات سكانها ، أغذيتها ، ملابس الفرنسيس ، متنزهات المدينة ، سياسة صحة الأبدان ، العلوم الطبية ، فعل الخير بالمدينة ، كسب مدينة باريس ومهاراتها ، دين أهلها ، تقدمهم فى العلوم والفنون والصنائع . ولا حاجة بنا إلى البرهنة على أن معرفة الطهطاوى كانت معرفة « من الداخل » ، فنص « التخليص » معروف ، وبين أيدى من يريد من القراء .

وقد يقال إنه لا يمكن المقارنة بين إقامة الطهطاوى لسنوات وتجوال العائلة الفكرية فى باريس الذى استمر ما لا يزيد على الأسابيع الثلاثة فيها ، ولكن يرد على هذا بأن هذه الأسابيع تعادل نحو ثلث زمن الرحلة كلها بما فيها السفر بالبحر ذهابا وإيابا ، وأن الإقامة بالسويد والنرويج معا لم تستغرق أكثر من خمسة عشر يوما ، ويضاف إلى ذلك أن أمين فكرى كان قد درس الحقوق فى باريس ونال إجازته منها ، وبالتالى فإن إقامته السابقة بها لا تقل هى الأخرى عن عدة سنوات[٤٣] ، وكان يمكنه أن يضع نتائج لخبرته السابقة فى رحلته هذه ، ولكن توجهه « السياحى » لم يجعل هذا أمراً قابلاً للتنفيذ ، ولذلك تحولت باريس عنده إلى عرض محتويات المعرض الصناعى الزراعى الدولى بها ، إعتمادا على منشورات أجنحة الدول ذاتها المشتركة فيه ، وإلى وصف لأهم مبانيها وحدائقها ومناظرها . لقد تحولت باريس عنده إلى «شىء» ، فى حين كانت حياة ونظاما عند رفاعة . وسنعود إلى بعض استثناءات من هذا التوصيف حين نعرض لبعض إشارات أمين فكرى إلى النظم السياسية بمناسبة الحديث عن « الأوتيل ده فيل » فيها وغير ذلك من الأمكنة .

عَن النساء :

وربما كان من أهم مجالى النظرة « البرانية » عند أمين فكرى وتلك « الجوانية » عند الطهطاوى (مستخدمين تعبيرين مشهورين من اقتراح المرحوم الدكتور عثمان أمين) معالجة كل منها لموضوع النساء فى رحلته .

النساء ! النساء ! لقد ظهرت الحضارة الغربية أمام أعين المصريين أول ما ظهرت ، مع نابليون بونابرت وجيشه ، مدفعا وامرأة تلبس « الفستانات » وتخالط الرجال وتراقصهم (وعالما يبحث ويكتب ، عند بعض القلة كذلك) ، ثم أصبحت فى عهد محمد على آلة وكتابا وعالما ، ثم من عصر إسماعيل إلى اليوم آلة وامرأة على الأغلب . ولن نتعرض هنا لسياسة الغرب المقصودة فى هدم أسس القيم التقليدية منذ عصر إسماعيل (راجع مؤلفات الملاحظ المنتبه لكل صغيرة وكبيرة عبد الله أفندى نديم) ، ولكن الثابت أن استخدامها لسلاح المرأة واضح مستمر ، وإلى اليوم (ألا يدعون إلى حلاقة الرجال بالآتهم بالاستعانة بلمسات النساء ؟!).فكيف « رأى » المرأة الأوربية ، فرنسية هنا وغير فرنسية هناك ، كل من رفاعة وآل فكرى ؟ يقول عبد الله فكرى فى رسالته ، التى لم يتلق عليها رداً ، إلى على مبارك : « وكدت أمد لداعى اللهو والخلاعة يداً »(٤٤) ، فماذا حدث ؟. لقد وصل إلى سويسره ، وإلى لوسرن ، وانبهر « بالمناظر البديعة » وبخاصة الغابات والبحيرات والجبال المغطاة بالثلج ، ولم ينس أن يتحدث عن « كثير من اللوكندات بديعة البهجة والإتقان تسع نحو ألفى نسمة يبيتون على جيد السّرر ومستحسن الفرش ويأكلون طيبات المآكل ويجدون غاية الراحة »(٤٥) . وفى إحدى المحطات الجبلية صعد إلى ذروتها ، و«كم رأينا فى تلك البطاح من صباح الملاح ، كل خود رداح شاكية السلاح من ألحاظ كالصفاح مراض صحاح وقدود كالرماح »ثم يأخذ فى تفصيل أوصافهن ، حتى يقول : « ولقد أنسينى المشيب حتى خلت أننى عدت إلى الصبا ، وكدت أمد لداعى اللهو والخلاعة يدا »(٤٦) . وهذا حديث تقليدى وساذج وبراق ، ويشبهه حديث الابن عن بعض المتبرجات(٤٧) . وقد سبق أن أشرنا إلى نص الانتقال من الموسيقى إلى إنعاش الأرواح بمرائى تلك الملاح(٤٨) . وهذا الحديث من نوع حديث الأب نفسه الذى أثبتنا نصه ، وتتكرر نغمته ما بين مرحلة وأخرى من مراحل الرحلة .

ولكن حديث النساء ليس دائما من هذا الصنف فى « الإرشاد » ؛ فهناك على سبيل المثال تقرير لحديث ذى مستوى مرتفع مع إحدى سيدات المجتمع فى أثناء انعقاد المؤتمر ، وهناك على الأخص حديث مع طالب من بولونيا (مدينة شمال إيطاليا مشهورة) يتناول الحجاب وتعليم النساء ، ويحسن أن نأتى به ، ليس فقط لأهميته كخلفية للنقاش الذى سيلتهب عام ١٨٩٩م ، بعد نشر « تحرير المرأة » لقاسم أمين ، بل لتقديم نموذج للغة أمين فكرى ، وهى لغة متحررة منطلقة بالقياس إلى لغة أبيه : « ومازال الوابور ينتقل بنا ونحن نتناقل الحديث مع من ساقته لنا الصدفة من السائحين . فكان فيهم أحد محررى (غازيته ميلانو) وآخر طالب علم فى بولونيا . فأخذ الأول ، بعد تعرُّفه بنا ومعرفة جهة قصدنا ، واستيفائه منا جميع الاستعلامات واستفهامِه عما يهُمهُ من الاستفهامات ، ينصحنا فى أمر الفنادق فى ميلانو والتفرج على ما يجب التفرج عليه فيها بتقديم الأهم على المهم ، وأخذنا نستفهم منهُ ما يهُمنا الوقوف عليه من العوائد والأخلاق ، كما أخذ هو يناقشنا فى عادات الشرق وأخلاق ساكنيه ، إلى أن انتهى بنا الحديث على تحجُّب النساءِ فيه . وصار كل فريق يورد مزايا الطريقة التى ينتصر لها ، ويؤيدها بالأدلة والبراهين . فكنا نعتمد فى دفاعنا على أن التحجب من موجبات العفاف ، وكان يحتج علينا بما فى عدمه من إمكان التعاون وتيسر المساعدة ، بأن قال إن من عوائدكم حجب النساءِ عن الرجال وذلك أمرٌ فيه من الصعوبة ما لا يخفى ، فإن المنع من مقتضاهُ عدم المعاونة ، والاختلاط فيه التعاون على المعاش ، وأظنكم لا تنكرون ذلك . فأجبناه أن الحجب عندنا ليس على إطلاقه ، بل الممنوع اختلاءُ الأجنبى بالأجنبية ، من غير أن يكون معهما ثالث مميز ؛ أما الاختلاط الذى فيه التعاون فى أمر المعاش لم يمنعه عندنا شرع ولا عادة ، بل للمرأة أن تبيع وتشترى وترهن وتشارك إلى غير ذلك من أنواع المعاملات . نعم اختلاط النساءِ بالرجال الذى يكون كاختلاط أهل أوروبا فى المجتمعات العمومية والخصوصية ممنوع عندنا ، وهو لافائدة لهُ فى أمر المعاش ، مع أنهُ ربما يكون داعية لما هو ممنوع عندنا وعندكم . ثم انتقلنا من ذلك بعد كلام طويل فيه إلى أمر تعليم النساء ، فكان يظهر أن صاحبنا يظن منع تعليمهنَّ عندنا ، فأفدناهُ أن تعليمهنَّ عندنا ليس بممنوع ، بل منهُ واجب ، كتعليمهن أمر دينهن ، ومنهُ مباح كتعليمهنَّ الصنائع واللغات على اختلاف أنواعها من غير تقييد فيها حتى الطب والهندسة . وقد ورد فى الشرع الشريف إرشادات كثيرة فى تعليمهن ، وأنشئت لهن المدارس فيما مضى من الزمان فنبغ منها عالمات فاضلات ، تولين أمر تعليم غيرهن حتى الرجال ، وروين الحديث ، ونبغن فى جميع العلوم والفنون ، واشتهرن بالتأليف والتصنيف والأشعار البديعة . وذكرنا له منهن السيدة كريمة راوية البخارى ، والسيدة عائشة الباعونية صاحبة البديعية المشهورة وشرحها ، ولها ديوان شعر مشهور ، وولادة الشهيرة وغيرهن . وعرفناه أن أمر تعليمهن لا يزال معتنى به إلى الآن عندنا كل الاعتناءِ ، وها هى مدارس البنات بمصر وغيرها مشهورة معلومة ، فسر صاحبنا لذلك . وانساق بنا الحديث من تعليم البنات إلى تعليم البنين ، وعند ذلك أخذ الطالب البولونى فى البحث والمناقشة معنا فى أمر التعليم ، فدل كلامه على أن أمر ذلك فى بلادهم قائم على مبادىء صحيحة وأصول منتظمة ، فأخذ سيدى الوالد يبين حال التعليم فى بلادنا الآن وانتشاره وإتقانه فى هذه الأزمان . ومماانقطع هذا الكلام إلاَّ عند تعاطى الطعام » .

وقد أثبتنا الفقرتين الأخيرتين ، ليس لأنهما تتناولان موضوع النساء ، بل للتنويه بأمرين . الأول أن تقرير عبد الله فكرى (الأب) عن « انتشار التعليم وإتقانه فى مصر فى هذه الأزمان » (عام ١٨٨٩م .) هوكذب صريح ؛ لأن أعداد المدارس والتلاميذ والطلبة والبعثات انخفضت انخفاضا شديداً جداً ابتداء من ١٨٨٢م بالقياس إلى عصر إسماعيل(٤٩) . الأمر الثانى هو إثبات ذلك السطر السريع حول « الطعام » ، تأكيداً لما كنا أشرنا إليه من قبل بشأن ذلك .

ونأتى الآن ، أو نعود ، إلى رفاعة ؛ فكيف رأى المرأة الباريسية ؟ لقد رآها بعين العالم الأنثروبولوجى ، فرآها وهى تبيع وتدير وتشترى وتتنزّه وترقص ، وقارن بين نساء باريس ونساء الأرياف ، ولم يقتصر على إدراك المرأة كلعبة أو منظر . ومعظم حديث رفاعة عن نساء

يس محايد ، وحين ينتقدهن فإن ذلك يكون باستعمال ألفاظ هى رب إلى الموضوعية منها إلى الاتهامات والأحكام الانفعالية . وربما كان أول حديث عن نساء الإفرنج فى « التخليص » هو ذكره لهن حين خرج من محل إقامته فى مارسيليا ودخل بعض « القهاوى » ، وسار للتفرج على بعض الدكاكين : « فأول مرة خرجنا إلى البلدة ، مررنا بالدكاكين العظيمة الوضع المزججة بهذه المرآى [جمع مرآة] ، والمشحونة بالنساء الجميلات ، وكان هذا الوقت وقت الظهيرة . وعادة نساء هذه البلاد كشف الوجه والرأس والنحر وما تحته والقفا وما تحته واليدين إلى قرب المنكبين . والعادة أيضا أن البيع والشراء بالأصالة للنساء ، وأما الأشغال فهى للرجال »[٥٠] . وبمناسبة مارسيليا ، يذكر أيضا حكاية زوجة الجنرال مينو المصرية الرشيدية ، التى يقال « إنها تنصرت وماتت كافرة »[٥١] . وفى وصف الطريق ما بين مارسيليا وباريس يتحدث عن القرى وعن الطرق وعن الأشجار وعن النساء : « والمسافرون غالبا فى ظل الأشجار المرصوصة ، بوجه مطرد فى سائر الطرق ، وندر تخلفه فى بعض المحال . ثم إن الظاهر فى هذه القرى والبلاد الصغيرة أن جمال النساء وصفاء أبدانهن أعظم من ذلك فى مدينة باريس ، غير أن نساء الأرياف أقل تزينا من نساء باريس ، كما هو العادة المطردة فى سائر بلاد العمران »[٥٢] . ونرجو أن يتدبر القارىء فى مغزى وجود هذه العبارة الأخيرة ، ذلك أن رفاعة يذكر التفاصيل ، ولكنه سرعان ما يرتفع كالصقر إلى القاعدة العامة ، ومن الواضح إشارته هنا إلى بعض أفكار ابن خلدون واصطلاحاته ، هذا إذا كان قد عرفه فى هذا الوقت المبكر من نشاطه العلمى ، لأنه سيكون أول من يعيد الانتباه إلى ابن خلدون ، وربما تكون الإشارة زيادة من الطبعة الثانية لعام ١٨٤٩م .

ويأتى كثير من حديث رفاعة عن النساء فى فصل « الكلام عن أهل باريس » من المقالة الثالثة . انظر إلى رفاعة الباحث الموضوعى الذى لا يعرف الانخداع بدعاوى أهله التقليدية والذى يعطى كل ذى حقه ، والذى يسبق دعوى سلامة موسى : « المرأة ليست لعبة الرجل » ، بكلمتين اثنتين ودون صراخ . ويتحدث عن الرجال فيقول : « ومن خصائصهم أيضا صرف الأموال فى حظوظ النفس والشهوة الشيطانية واللهو واللعب ، فإنهم مسرفون غاية السرف . ثم إن الرجال عندهم عبيد النساء وتحت أمرهن ، وسواء كن جمالات أم لا . قال بعضهم إن النساء عند الهمل معدات للذبح ، وعند بلاد الشرق كأمتعة البيوت ، وعند الإفرنج كالصغار المدلعين »[٥٣] (ولاحظ أن الأحكام الأخيرة ينسبها رفاعة إلى « بعضهم » ، وهذه النسبة قد تكون واقعاً أو تقية) . ثم يضيف بلسان الواصف الموضوعى ، ولكنه يعلم تكوين قارئه النفسى فيضيف إلى الحقائق ما قد يحب ذلك القارىء أن يسمع : « ولا يظن الإفرنج بنسائهم ظناً سيئاً أصلاً ، مع أن هفواتهن كثيرة معهم ، فإن الإنسان ، ولو من أعيانهم ، قد يثبت له فجور زوجته ، فيهجرها بالكلية ، وينفصل عنها مدة العمر ، والتفريق بينهما بهذه المثابة يكون عقب إقامة دعوى شرعية ومرافعة يثبت فيها الزوج دعواه بحجج قوية على رؤوس الأشهاد ، تتلوث فيها الذرية بالفضيحة ، وإن كانت بدون لعان ولا تعرض للأولاد . وهذا يقع كثيراً فى العائلات الكبيرة . ويشهد مجلس المرافعة الخاص والعام ، فلا يعتبر الآخرون بذلك ، مع أنه ينبغى الاحتراس منهم كما قال الشاعر :

لا يكن ظنك إلا سيئا بالنسا إن كنت من أهل الفطن
مارمى الإنسان فى مهلكة قط إلا ظنه الظن الحسن »[٥٤]

وانظر إلى فهمه الدقيق لنظرة الرجل الفرنسى ، حين يميز بين العيوب والذنوب ، وهنا أيضاً يأتى إلى ما يحب القارىء المصرى أن يقرأ : « ومن خصالهم الرديئة قلة عفاف كثير من نسائهم ، وعدم غيرة رجالهم فيما يكون عند الإسلام من الغيرة بمثل المصاحبة والملاعبة والمسايرة . ومما قاله بعض أهل المجون الفرنساوية : « لا تغتر بإباء امرأة إذا سألتها قضاء الوطر ، ولا تستدل بذلك على عفافها ، ولكن على كثرة تجاربها » ، انتهى . كيف «والزنا عندهم من العيوب والرذائل ، لا من الذنوب الأوائل »[٥٥] . ونذكر أخيراً هذا النص الجامع لرفاعة ، ملاحظ كل شىء والمهتم بكل شىء ، فى قدرة « تركيبية » عجيبة ، فانظر كم فى هذا النص من الإشارات : « ونساء الفرنساويات بارعات الجمال واللطافة ، حسان المسايرة والملاحظة ، يتبرجن دائما بالزينة ، ويختلطن مع الرجال فى المتنزهات ، وربما حدث التعارف بينهن وبين بعض الرجال فى تلك المحال ، سواء الأحرار وغيرهن ، خصوصا يوم الأحد الذى هو عيد النصارى ويوم بطالتهم ، وليلة الاثنين فى البالات والمراقص الآتى ذكرها . . . ومما قيل إن باريس جنة النساء ، وأعراف الرجال ، وجحيم الخيل . وذلك أن النساء بها منعمات سواء بما لهن أو بجمالهن . وأما الرجال فإنهم بين هؤلاء وهؤلاء عبيد النساء ، فإن الإنسان يحرم نفسه وينزه عشيقته . . . الخ »[٥٦] .

القوة الأوربية وحس الانتقاد :

أوربا ، أو الحضارة الغربية ، هى الآخر المطلق ، ويمكن أن نقول إن رحلتينا تعبران عن مرحلتين جوهريتين فى علاقة مصر بذلك الآخر فى العصر الحديث . لقد كانت أوربا قبل ١٧٩٨م الآخر المجهول قصداً ، وبعدها تحولت إلى الخصم المعتدى الذى يدق بابك ويدفع من خلاله بخيوله ومدافعه ، ليثبت لك بالأفعال أنك ضعيف غير قادر . فماذا أنت فاعل ؟ إن « تخليص الإبريز » يعرض إجابة أولى : نعم هو الخصم ، وهو الكافر المعاند[٥٧] ، ولكن لنأخذ بعلومه المدنية وبضائعه وبطرائقه فى تحسين الحياة بما لا يمس ديننا[٥٨] . ولهذا تجد الحس الانتقادى واضحا شديد الوضوح فى ثنايا « التخليص » ، ولا شك أن إبراز الاعتراضات على بعض أنظمة الحياة الأوربية كان من أهدافه عند رفاعة البارع تسهيل أخذ القارىء للجوانب الأخرى من الحضارة الغربية ، ولكن لاشك أيضا أن القسط الأوفر من تلك الانتقادات صادر عن اعتقاد صادق .

وتتناول انتقادات رفاعة فى المحل الأول ميدان الاعتقاد ؛ فهذه البلاد « ديار كفر وعناد »[٥٩] ، وأهلها أهل شرك[٦٠] ، ورغم أن « البلاد الإفرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وماوراء الطبيعة . . . غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصدق »[٦١] . وهناك كذلك « من عقائدهم القبيحة قولهم إن عقول حكمائهم وطبائعهم أعظم من عقول الأنبياء وأذكى منها ، ولهم كثير من العقائد الشنيعة ، كإنكار بعضهم القضاء والقدر »[٦٢] . وينتقد رفاعة تكراراً أفعال القسس[٦٣] ، ويقول : « وللقسيسين بدع لا تحصى ، وأهل باريس يعرفون بطلانها ويهزءون بها » ، وقد أشرنا من قبل إلى ملاحظاته الانتقادية بشأن النساء .

فإذا انتقلنا الآن إلى « إرشاد الألبا » ، فإننا سنجد أنفسنا بإزاء إجابة ، ضمنية ، بشأن الموقف من أوربا ، وتتلخص تلك الإجابة فى أن ذلك الآخر ، ويبقى الآخر ، يتحول إلى النموذج بغير تحفظ . فإذا كان رفاعة يقول : « وبالجملة فهذه المدينة كباقى مدن فرانسا وبلاد الإفرنج العظيمة مشحونة بكثير من الفواحش والبدع والاختلالات »[٦٥] ، وإذا كانوا نصارى ، فإن ذلك ظاهرى وحسب : « أكثر هذه المدينة إنما له من دين النصرانية الاسم فقط »[٦٦] ، وما هذه الأمم الإفرنجية إلا أمم كانت فى أصلها من « الأمم أشباه البهائم » ثم تحولت إلى النصرانية[٦٧] (والأغلب أنه يشير هنا إلى همجية الأوربيين قبل المسيحية) ، والأصل أن التفضيل بين الأمم يكون « بحسب مزّية الإسلام »[٦٨] ، وأخيراً فإن علماء الإفرنج أنفسهم «يعترفون لنا بأنا كنا أساتيذهم فى سائر العلوم وبقدمنا عليهم»[٦٩]. ــ إذا كان رفاعة يقول هذا كله متحفظا ــ فإن أمين فكرى يقول : « كتبت بعض ما رأيت بالبلاد التى شاهدتها قاصداً بذلك وقوف أبناء وطنى على ما يستوقف النظر من محاسنها ، وعلى ما صرفه أهلها من الهمة والاعتناء بشؤونها حتى وصلت من الثروة والرفاهية إلى ما وصلت إليه ، فإن معرفة أحوال الأمم وما هم عليه من الحضارة والتقدم والعمران والتمدن أدى إلى اقتفاء آثارهم طلبا للإصلاح ورغبة فى النجاح »[٧٠] . ويرى القارىء إطلاق عبارة « اقتفاء الآثار » بغير قيد . وقد كان من الطبيعى أن يؤدى هذا الموقف إلى غياب الحس الانتقادى ، أو إلى إغفال إعماله على الأقل ، عند آل فكرى ، فكلهم إعجاب وانبهار .

العلم :

الرحلتان ، كما رأينا ، لهما أساس مشترك ؛ وهو أداء مهمة عامة ، وهذه المهمة العامة فى الحالتين مهمة علمية ؛ هى التخصص فى الترجمة فى حالة رفاعة،بعد أن ترقى من مرتبة واعظ إلى مرتبة مبعوث ، وحضور مؤتمر المستشرقين الدولى فى السويد والنرويج فى حالة عبد الله فكرى وولده . لذا فإننا نتوقع قبليا أن يحتل العلم مكانا مركزيا ، على الأقل ، فى الرحلتين .

ولايخيب فى رفاعة الرجاء ، بل يتحقق على نحو أفضل من المتوقع . ذلك أن رفاعة يخصص المقالة السادسة بأكملها للحديث عن العلوم والفنون (ص ١٨٨ ــ ٢٠٨) ، وكذلك الباب الثانى من المقدمة عن « العلوم والفنون المطلوبة والحرف والصنايع المرغوبة » (ص ١٠ ــ ١٢) ، والفصل الثالث عشر من المقالة الثالثة عن « تقدم أهل باريس فى العلوم والفنون والصنائع » (ص ١٣٠ ــ ١٤٦) ، كما تمتلىء المقالة الرابعة (ص ١٤٦ ــ١٦٧) بالإشارات العلمية وهى تختص « فيما كنا عليه من الاجتهاد والاشتغال بالفنون المطلوبة . . . وفى عدة مراسلات بينى وبين بعض خواص الإفرنج تتعلق بالتعلم ، وفى ذلك ما قرأته من الفنون والكتب بمدينة باريس ، ومن هذه المقالة تفهم أن تعلم الفنون ليس سهلاً ، وأنه لابد لطالب المعارف من اقتحام الأخطار لبلوغ الأوطار فى تلك الأقطار » . فالقارىء يدرك من محض هذا التعداد أهمية المكانة التى تحتلها العلوم فى « التخليص » ، وليس من موضوعنا هنا البرهنة بالتفصيل على حسن فهمه ، ولكننا نؤكده ، ونحيل ــ على الأقل ــ إلى شهادات علماء الفرنسيس أنفسهم التى يثبتها رفاعة فى كتابه[٧١] . على أن الأهم من هذا كله أن « العلم » ، بمعنى المعرفة المنظمة المنهجية التى تهدف إلى الفهم من الداخل ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ، هو الراية التى كتب فى ظلها « التخليص » ، وقد سبق أن أشرنا إلى نصه حول « خير الأمور العلم ، وأنه أهم كل مهم »[٧٢] ، ويدرك قارىء « التخليص » أن كثيراً من استطرادات الطهطاوى ذاتها تحمل مغزى علميا بعضه خطير ؛ وإلا فكيف نفسر استطراداً يحتل صفحتين عن الفارابى الفيلسوف[٧٣] ، حتى وإن كان مخصصا لذلك حكايات عنه وأشعارا ، إلا بأنه من مظاهر محاولة رفاعة لإعادة الفلسفة الى مرتبة العلم المدروس المحترم ، بعد أن لصقت بها منذ القرن السادس الهجرى على الأقل شبهة الزندقة بل تهمتها ؟ أو كيف نفسر استطرادا له[٧٤] حول كروية الأرض تحت علة واهية هى الكلام عن « الكرنتينة » (الحجز الصحى) فيذكر تحليل الشيخ محمد البيرم التونسى لها ، وبالمناسبة يذكر تأييد هذا العالم المتنور ، ويحتل مكانة عظيمة بين علماء تونس المجددين فى عصر الطهطاوى ، لكروية الأرض ضد من يقول بسطها ، إلا بأنه رجوع دائم من دائرة « الحكاية » إلى دائرة مسائل العلم الجوهرية ؟

وننتقل إلى « الإرشاد » ، وتفاجئنا ملاحظة خارجية ، هى أن أول ذكر « للعلم » فيه لا يأتى قبل مائة وتسعة من الصفحات كاملة ! ولا حاجة بنا إلى تفصيل ، لأن معظم الكلام عن العلم إنما هو فى الحق عن « التعليم » والمدارس[٧٥] ، وقد سبق أن أشرنا إلى تناول أمين فكرى للقاء مع كبار المستشرقين ، ونلاحظ أنه : ١ ـ يدور حول معلومات عامة بشأن حياتهم ، ٢ ــ يركز فى أثناء ذلك على الطريف والغريب ، ٣ ــ لا يذكر مضمون بحوثهم التى قدمت إلى المؤتمر بل عناوينها فحسب ، كما سبق أن أشرنا . وهو يثبت بالطبع قصيدة والده وبحثه وبحثه هو نفسه وكان موضوعه : « فى إبطال رأى القائلين بتعويض اللغة العربية الصحيحة باللغة العامية فى الكتب والكتابة »[٧٦] .

الشرع :

تبدأ رحلة « الإرشاد » بداية شرعية حين تهتم بإيضاح المحلل من المحرم مما قد يعرض للمسافر فى أرض غير مسلمة[٧٧] ، كما تتعرض لأحكام الوضوء مثلا ، ولكن الثابت أن التعليقات الشرعية نادرة جداً ، وأبرزها الكلام عن الحجاب[٧٨] ، وعن تأييد إنشاء الشركات ببعض الآيات فى الخطاب إلى على مبارك ، والحديث عن الحلال والحرام فى مشكلة أكل الدب[٧٩] . إن انكماش مساحة الاهتمامات الشرعية فى الرحلة الفكرية أمر مفهوم ؛ فإذا كان عبد الله فكرى نفسه قد درس بالأزهر ، فإنه ترك اهتمامات العمامة منذ وقت طويل وتحول إلى الأدب وإلى التعليم الحديث ، وأما ابنه فإنه تربى فيما هو ظاهر على الطريقة الغربية فى مصروفى فرنسا على السواء . ومالنا نهتم بالشرع وأيديولوجيا السلطة الحاكمة لا تهتم به ، .أو تهتم به بقدر ما يساعدها على خططها « التجديدية » فى أحسن الأحوال عند أصحاب النيات الحسنة ، و« الانقلابية » عند مخططى السياسة الإنجليزية الذين كانوا يودون لوينسى المصريون دينهم ، وسعوا بالفعل فى أن يجعلوهم ينسون العربية الفصحى . أو قل : فلنهتم بالشرع بقدر ما ننقد « المظاهر » ، وهذا هو « التكتيك » ، أو السياسة ، عند الطبقة الحاكمة المصرية ،

حين يبرز ازدواج وعيها ويجعلها تقع فى النفاق الصريح ، والنفاق فرع من الكذب .

أما الاهتمام بالمسائل الشرعية عند رفاعة فهو اهتمام قوى حقيقى دائم . وكان لابد أن يكون الأمر كذلك ؛ فهو طالب الأزهر ، والمدرس فيه ، والمرسل واعظا لأعضاء البعثة ، والمجتمع كله لا يزال ، وبالكلية ، وقت كتابة « التخليص » ، يعيش على الطريقة التقليدية . فلا غرابة أن نجد السطور الأولى لافتتاحية فى « التخليص » تنص على القضاء والقدر ، وتمدح الرسول كما تقتضى التقاليد ، ولا مجال للشك فى إخلاص رفاعة فى هذا الصدد ، ولكن الصحيح أيضا أنه يوظف هذا وذاك ، وسائر إشاراته الشرعية ، لتأييد الطريق الجديد الذى يريد أن يختطه للعقل المصرى .

فسفره إذن قضاء وقدر[٨٠] ، والرسول محمد نفسه سافر إلى الشام وهاجر إلى المدينة ، وفى الحديث « اطلب العلم ولو فى الصين » . . . الخ . ونكتفى بهذه الإشارات العاجلة لأن الموضوع يحتاج إلى تفصيل ليس هذا مكانه[٨١] .

الحاكم المصرى والسياسة :

تتساوى كثافة الإشارة إلى حاكم العصر عند كل من رفاعة وآل فكرى ، بل ربما كانت أقوى عند رفاعة ، إلى هنا ينتهى التشابه ؛ لأنه إذا كان الحاكم الذى يحييه عبد الله فكرى وأمين فكرى ضعيفاً ، بحكم واقع السلطة الاحتلالية ، وخائنا لمصر ، فإن محمد على كان رافع لواء التجديد والنهضة المصرية بحكم الوقائع . وإذا كان عبد الله فكرى وأمين فكرى يمجدان حاكمهما بالمبالغة التى تنفى للقول أى قيمة ، فإن رفاعة يحيى حاكم الوقت بما فيه وبما يجب أن يكون فيه ، بل كذلك ، وهنا الفرق العظيم ، يستطيع أن يقول فى صراحة وجسارة فى أول كتاب عصرى باللغة العربية وينشر على نفقة الحاكم ، إن الناس تلوم محمد على لاستعانته بالإفرنج ، وهو إذا كان يرد على الناس ويدافع عن سياسة محمد على ، فإن هذا لا يمنع من ثبوت الواقعة الأساسية أنه يقول نصا : « إن العامة بمصر بل وبغيرها [أى بغير القاهرة] من جهلهم يلومونه فى أنفسهم غاية اللوم بسبب قبول الإفرنج وترحيبه بهم وإنعامه عليهم ، جهلاً منهم بأنه حفظه الله إنما يفعل ذلك لإنسانيتهم وعلومهم ، لا لكونهم نصارى ، فالحاجة دعت إليه »[٨٢] . كذلك فإن رفاعة قادر على أن يعلن بالحرف « تفضيل العلم على السيف »[٨٣] ، ومفهوم أن محمد على ليس له فى العلم نصيب . ولن نتحدث عن الثورية الخطيرة التى تتسم بها أفكار الطهطاوى السياسية فى « التخليص » ، فضلاً عن نقله الدستور الفرنسى وأحداث ثورة ١٨٣٠ ، وما يتضمنه هذا كله من اقتراحات حول نظام الحكم فى مصر[٨٤] .

وينقلنا هذا إلى اعتبار المواقف السياسية لكتاب « إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا » . من الطبيعى ألا تحتل السياسة فيه أى مكان ، فهؤلاء قوم خرجوا للتفسح والتفرج والتنعم بجميل المناظر ، بخاصة أن رحلتهم تتم تحت راية سلطان الوقت ، وإذا اضطروا إلى التعرض لأمور سياسية ، فإنهم سيضعون فى اعتبارهم مواقف أصحاب السلطة . لذلك فإنهم حين يضطرون إلى الإشارة إلى الفتنة العرابية وهم بصدد السفر من الإسكندرية ، فإنهم يسمونها على استحياء « بالحوادث الأخيرة »[٨٥] . وشاه إيران ، ناصر الدين ، الذى يشبه من بعض الجوانب إسماعيل ، والذى « حول الإشراف على زراعة التبغ وتجارته كلها إلى نفر من الرأسماليين الأوربيين لقاء مبلغ سنوى قدره خمسة عشر ألف جنية استرلينى ، يضاف إليها ربع الأرباح »[٨٦] ، والذى أدخل النفوذ البريطانى بخاصة إلى بلاده ، والذى كان قد قابل فى نفس رحلته هو الآخر إلى أوربا صيف ١٨٨٩ جمال الدين الأفغانى ، واصطحبه إلى طهران حيث عاش شبه سجين ، ثم خرج إلى لندن ليندد بالشاه واستبداده وفساده وخيانته ـــ نقول هذا الشاه الذى رآه أصحاب الرحلة فى باريس حيث احتفى به سادته الغربيون ، قد جمع سائر الفضائل : « والشاه جدير بهذه الاحتفالات ، فإنه محبوب فى بلاده ، عادل فى رعاياه ، محب لخيرهم ، باحث عن راحتهم ، حكم فيهم منذ تسعة وأربعين سنة »[٨٧] . والطريف أن الشاه سيقتل بيد أحد مريدى جمال الدين الأفغانى ، فيما يقال ، عام ١٨٩٦ ، وهو يستعد للاحتفال بالذكرى الخمسين لارتقائه العرش . ولا شك أن سنوات الاحتلال الإنجليزى السبع قد جعلت حساسية أمين فكرى تجاه استعمار فرنسا لتونس والجزائر والمستعمرات الأفريقية ، التى كان لها أجنحتها فى معرض باريس الذى يتحدث عنه « الإرشاد »[٨٨] ـــ إن هذه السنوات جعلت تلك الحساسية تتضاءل إلى حد الانعدام ؛ فلا كلمة عن خضوع بلد مسلم لسيطرة الغرب المخالف ، بل قبول للأمر الواقع بلا تفكير فى ألا يمكن أن يكون الأمر على غير ما هو عليه .

ومع ذلك ، وحيث إن لكل قاعدة استثناء ، وحيث إن الحياة البشرية لا يمكن أن تخضع لقانون الحتمية فى كل جوانبها وعلى الدوام ، فإن أمين فكرى يدس سطوراً ، أو هى تنفلت من بين أصابعه ، تلمح فيها انطلاق الشباب (حيث كان عمره لا يزيد عن الثالثة والثلاثين وقت الرحلة) وثمرة التعليم الغربى وثمرة الإقامة فى باريس لدراسة الحقوق لسنوات . والمناسبة هى وصف بعض الأمكنة فى باريس ، والانطلاق منها إلى تاريخها . فحين يصل إلى مقر إدارة مدينة باريس ، « الأوتيل ده ڤيل » ، يأخذ فى سرد بعض جوانب تاريخ فرنسا الثورى ، ويقول : « فكم أعدمت فيه أناس بالإحراق والقتل والشنق بأمر الحكومات الملكية لجرائم سياسية ، وبأمر رجال الثورة أيام الاحتلال »[٨٩] (ومن الطريف أن كلمة « الثورة » طبعت فى الأصل « الثروة » ، وربما لم يتصور عامل المطبعة إمكان وجود الكلمة الأولى !) . وحين يأتى إلى ميدان « الباستيل » ، يتحدث عن السجن الأشهر قبل هدمه ، فيقول : « صارت [سجونه] بعد ذلك يودع فيها من لا ذنب له من الناس إلا معاداته للمقربين أو كراهته للاستبداد والمستبدين ، بمجرد إبراز أمر من الحكومة وبدون أدنى تحقيق ومن غير أن تصدر بالحبس أحكام » . « فكان تاريخ استيلائهم [أى الثائرين] عليها (١٤ يوليو سنة ١٧٨٩) مبدأ محو الاستبداد وقطع آثار الظالمين وفاتحة الإصلاحات الجديدة »[٩٠] . وحين يأتى إلى « عمود يوليه » ، يأخذ فى ذكر من قتلوا فى ثورة يوليه سنة ١٨٣٠ ، وهى نفسها التى يصفها الطهطاوى فى مقالته الخامسة ، ويصفه قائلا :

« وفوق تاجه صورة من البرونز المذهب تمثل الحرية واقفة على إحدى قدميها ، وبإحدى يديها مصباح التمدن وباليد الثانية سلاسل الاسترقاق مكسورة مهشومة »[٩١] .

هذه كلها علامات[٩٢] على لهجة مختلفة تماما عن اللهجة المتوقعة من موظف كبير ابن لموظف كبير فى الحكومة الخديوية السنية ، وتذكر بعض ألفاظه (الاستبداد والمستبدون ، بدون أدنى تحقيق ، محو الاستبداد وقطع آثار الظالمين ، الحرية ، سلاسل الاسترقاق ، مكسورة مهشومة) بلغة العرابيين من طبقة عبد الله النديم . نقول إن هذه نغمة مختلفة ، وهى دليل جديد فى نظرنا على ما أسميناه « بازدواجية الوعى » عند عبد الله فكرى وأمين فكرى . ومن الطريف أن أمين فكرى يعود إلى « اتزانه » عند الحديث عن ميدان « الكونكورد » وأحداث الثورة الفرنسية الكبرى فيه وما شهده من إعدامات ، فيعلق قائلا : « حتى أراد الله بزوال الشدة واطمئنان الحال »[٩٣] . عن مثل هذه الكلمات يرضى الخديو ، وهى تعبر عن لسان حاله .

بلادنا :

حين يرى الطهطاوى أى شىء ، أو يكاد ، فى باريس يتذكر مقابله فى مصر المحروسة ، أى القاهرة ؛ فمصر فى قلبه على الدوام[٩٤] .

ولاشك أن أمين فكرى ووالده يتذكران مصر أثناء رحلتهما ، ولكنهما يتذكران مصر السلطة كثيراً ، وتفتقر أحاديثهما عن مصر إلى تلك الحرارة التى نحس بها تتدفق من خلال ثنايا حديث الطهطاوى ، وإن يكن لطول غيابه عن مصر أثر فى ذلك ، ومع ذلك فإن شعره مثلاً ، فى « التخليص » ومن بعده ، شاهد على مركزية فكرة « الوطن » عنده[٩٥] . وبصفة عامة فإن مواقع ذكر مصر ، فى غير المواضع الخديوية ، تنحو المنحى الانتقادى وتقترح إحلال اتجاه باتجاه وعمل بعمل ، وهذه المواقف الانتقادية تتكرر عند مؤلفين آخرين ومنذ عصر الانطلاقة القومية ١٨٧٨ ــ ١٨٨٢ .

ومن أظهر هذه المواقف ، التى سنشير إلى بعض منها وحسب كأمثلة ، الدعوة إلى تأسيس الشركات . ولنستمر مع نص الموسيقى والنساء الذى أثبتناه من قبل : « وبينما كنا نجتنى ثمرات هذه اللذات ونجتلى مناظر هاتيك المتبرجات إذ وقع نظرى على بناء شركة ليولد . . . فجال فى خاطرى فى الحال ما قرأته بخصوص هذه الشركة فى الدليل هذا النهار ، وأخذت أحدث به رفاقى ، ونتبادل الأسف على عدم الاعتناء فى بلادنا بأمر الشركات وإهمالها ، مع أنها السبب فى الخير ، والأصل فى الثروة ، والوسيلة الوحيدة فى الغنى والتقدم والتمدن والعمران »[٩٦] .

وهناك كذلك الدعوة إلى النشاط ونبذ الكسل : « فكأن وجود الإنسان فى هذه البلاد يكسبه النشاط وسرعة الحركة والحرص على الوقت وحسن استعماله وعدم ضياعه بمجرد استنشاقه هواءها الذى جعل أهلها يجدون ويجتهدون ويهتمون فى مصالحهم . . . فهم أعرف الناس بقيمة الوقت وعدم صرفه فى البطالة والكسل ومالا يغنى »[٩٧] .

وهناك الدعوة إلى الإيجابية التجارية و« عبور البحر » ، حيث يذكر أمين فكرى قصة تاجر عطور مصرى حقق نجاحا فى المعرض الدولى بباريس بعد أن كان قد اشترك فى معارض سابقة فى بلاد مختلفة ، وأصبح محله فى المعرض ملتقى المصريين : « فيا حبذا لو اقتفى أثر صاحبنا هذا إخواننا المصريون فى الإقدام والهمة والنشاط والخروج إلى البلاد الأوربية ، ابتغاء التجارة والكسب والتفرج عليها ومعرفة عاداتها وأحوالها وتجاراتها »[٩٨] .

ولا يفوت المؤلف أن يتمعض لمرأى درويش يرقص فى جناح المعرض المصرى ، وكأن المصريين جميعا على شاكلته[٩٩] ، كما يندم على ما ليس بمصر ويقول فى لغة تنم عن الألم الحقيقى حين يقارن الجناح المصرى فى معرض باريس بغيره ، « فخالج نفسى استصغاره واحتقار ما فيه بالنسبة إلى ما رأيته من المعارض المتقدمة . . . فإن حكوماتها لما لم تشترك فى معارضها شمرت الأهالى عن ساعد الجد والاجتهاد . . . »[١٠٠] . ثم يدعو الأثرياء المصريين إلى فعل مثل ذلك . ويذكرنا هذا التعليق بتعليق آخر يشير فيه أمين فكرى إلى احتفال بمناسبة المعرض الدولى بباريس حضره الملوك والرؤساء ، ويشيد بما لاحظه فيه من « السكينة والوقار ومزيد الاحتشام واحترام بعضهم بعضا نساءاً ورجالاً ، تمنيت لو التزم فى اجتماعاتنا الوطنية هذا الحال »[١٠١] .

نظرة عامة :

من نافلة القول إنه كان من الممكن إضافة أبعاد جديدة نقارن من خلالها بين فكرين وحساسيتين وموقفين وعصرين ، بل ربما يكون هناك مجال لوضع هاتين الرحلتين اللتين اخترناهما فى إطار أوسع هو رحلات المصريين إلى أوربا فى القرن التاسع عشر ، مع اهتمام برحلة محمود عمر أحد أعضاء الوفد المصرى الذى رافق عبد الله فكرى إلى مؤتمر السويد والنرويج وصاحبه منذ أول يوم إلى يوم العودة ، وأصدر رحلته بعنوان : « الدرر البهية فى الرحلة الأوربية » ، القاهرة ، ١٨٩١ ، ثم فى إطار أوسع وأوسع هو رحلات أهل الشرق عموما ، وخاصة من الشام وتونس ، إلى أوربا ، وقد عدها البعض لتصل إلى حوالى العشرين[١٠٢] .

إن المنظور الذى استخدمناه فى هذا الحديث هو المنظور الأيديولوجى ، أى ماذا يقف وراء كل رحلة من أفكار وقيم . وقد وجدنا أحدهما يهتم بالعلم ويتطلع إليه ويضع ذاته الفردية فى أدنى مكان وراء ذاته الجمعية ، ويتمتع بالإخلاص والصدق ويمارسهما ويجابه الأمور من أمام ، واضح النظرة متسقها ، يمارس رؤية التفاصيل وإدراك الكليات سواء بسواء ، ويجاهد فى ضبط انبهاره ليحوله إلى إدراك من الخارج لشىء « آخر » ، إدراك لا يغلب فيه الاندهاش على داعى الموضوعية ، ولا الغرابة على داعى الصدق . ورأينا الآخر يرفع بالعلم راية بينما الوظيفة هى عماده وأوراق اعتماده ، وهو فى رحلته لايكاد يهتم بالأفكار وبالغوص إلى المبادىء ، ويتحول عنده ، موظفاً ، الاهتمام بالعلم إلى الاهتمام بالتعليم لإرضاء الناظر وناظر النظار ، وهو يدفع بالسيطرة القومية فى أول الكلام ، بينما أواسطه وغايته حديث عن الذات افتخاراً أو دعوة لأهل الثراء من طبقته أو فئته ، وهنا يدخل ما يدخل من عناصر التنافس والمظهرية ما نلمحه من خلال إشارات أمين فكرى إلى ما أنفقوا وما أكلوا وأين سكنوا وإلى صهره ومقابلاتهم ونياشينهم ، وكما قلنا فإنه يظهر ازدواجية فى الأغراض وفى الاهتمامات تتراوح ما بين الفردية والاجتماعية ، وتتغلب الأولى حتما ، وكأن رفع شعار الثانية ما كان

إلا للتغطية ، وهو لا يرى فى أوربا إلا المناظر والمفاخر ، ويرى ذلك كله فى تفاصيل وجزئيات ؛ إنه حقا لا يدرك غير الأشياء ، ويمكن أن نقول إن حساسيته الأممية العامة ، انتسابا إلى ديار الإسلام ، تكاد أن تتبلد هى الأخرى ، وهو لا يعلق على المغايرة بين ديار الغرب وديار الإسلام ، ولا على احتلال فرنسا للجزائر وتونس . إن أحدهما « أنا » قد انفتحت لتكون باختيارها وإلزامها الذاتى « نحن » بينما الآخر يمثل مظهراً لجماعة ، وهو لا يهتم إلا بذاته المحدودة ، الأول يدرك ويتكلم بعقل العالم ولسانه ؛ والثانى يرى ويتحدث بعين المتفرج وآهات تعجباته ، وكأنه يقول : افعل مثلى (إن كنت قادراً !) وتمتع ، بينما كان لسان حال الأول : لقد رأيت لك وفكرت لك من أجل خيرنا المشترك ، ولقد ذهبت لأرجع إليك ، ولا شك أن لسان حال الثانى يقول : ذهبت وليتنى لا أعود .

الهوامش

(١) حول قراءة النص ، راجع الطريقة التى اتبعناها فى كتابنا « العدالة والحرية فى فجر النهضة الحديثة » ، سلسلة « عالم المعرفة » ، الكويت ، يونيو ١٩٨٠ .
(٢) يقصد كتابها نفسه .
(٣) « إرشاد الألبا إلى محاسن أوروبا » ، ص ٧٦٠ .
(٤) كان على مبارك وقتها ناظرا للمعارف العمومية ، ورياض ناظراً للنظار (ونلاحظ أن أمين فكرى يستخدم تعبير « رئيس وزراء الخديوية المصرية » ، ص ٧٥٩ ، وقارن د. يونان لبيب رزق ، « تاريخ الوزارات المصرية » ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٣) .
(٥) جرجى زيدان ، « تاريخ آداب اللغة العربية » ، بمراجعة د. شوقى ضيف ، الجزء الرابع ، دار الهلال ، ص ٢١٨ .
(٦) لويس شيخو ، « الآداب العربية فى القرن التاسع عشر » ، الجزء الثانى ، ص ٨٥ .
(٧) عباس محمود العقاد ، «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ، ١٩٣٧ ، ص ٧٩ .
(٨) د. على بركات ، « تطور الملكية الزراعية فى مصر ... » ، ١٩٧٧ ، ص ٥٠٨ .
(٩) عباس العقاد ، المصدر المذكور ، ص ٨٢ - ٨٣ .
(١٠) شيخو ، المصدر المذكور ، ص ٨٦ .
(١١) المصدر نفسه .
(١٢) جرجى زيدان ، المصدر المذكور ، ص ٢٦٤ .
(١٣) نعتمد على النص المحقق ، اعتمادا على طبعة « التخليص » الثانية سنة ١٨٤٩ ، فى « أصول الفكر العربى الحديث عن الطهطاوى » ، للدكتور محمود فهمى حجازى ، ١٩٧٤ . ونشير إلى صفحات الكتاب الأصل كما هو وارد على هامش الطبعة التى يحتويها هذا الكتاب .
(١٤) « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » ، ص ٣ ، وراجع كذلك ص ٢١ .
(١٥) حول حياة الطهطاوى ، راجع كتابنا « العدالة والحرية » ، ص ٢٣ - ٣٤ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
(١٦) « التخليص » ، ص ١٥٢ ، ١٦٣ .
(١٧) نفسه ، ص ١٧ .
(١٨) نفسه ، ص ١٦٦ هـ ١٦٧ .
(١٩) « الإرشاد » ، ص ٧٦٠ - ٧٦١ .
(٢٠) نفسه ، ص٧٦٠ .
(٢١) نفسه ، ص٧٩٧ - ٨ .
(٢٢) « التخليص » ، ص ٤ مرتين .
(٢٣) « الإرشاد » ، ص ٧٦٠ ، ص ٩٢ .
(٢٤) « التخليص » ، ص ٣ - ٤ .
(٢٥) انظر دعاء رفاعة أن يوقظ الله بهذا الكتاب « من نوم الغفلة سائر أمم الإسلام من عرب وعجم » ، ص ٥ .
(٢٦) نفسه ، ص ٧ ، والتفصيل ص ١٨٨ .
(٢٧) « الإرشاد » ، ص ٨ .
(٢٨) نفسه ، ص ٨ - ٩ .
(٢٩) « التخليص » ، ص ١٦٦ .
(٣٠) ذاته ، ص ٤ - ٥ .

(٣١) « الإرشاد » ، ص ٨ .
(٣٢) « التخليص » ، ص ٦ .
(٣٣) « الإرشاد » ، ص ٢٧ .
(٣٤) راجع مثلا فى « الإرشاد » ، ص ٦٥ ، ٧٩ ، ٨٨ . . . ، وانظر نص ص ٥٧ الذى سنأتى به بعد قليل .
(٣٥) هذا هو عدد أمين فكرى (ص ٢٨) ، ولكنه يقول إنهم سافروا يوم ٢١ يوليو وعادوا يوم ٢٥ سبتمبر ١٨٨٩م . ، وهو ما يجعل عدد أيام الرحلة ستة وستين يوما .
(٣٦) « الإرشاد » ، ص ١٩٠ وما بعدها .
(٣٧) نفسه ، ص ٢٠١ .
(٣٨) نفسه ، ص ٥٩٥ -٦ ، ص ٦٠٧ .
(٣٩) نفسه ، ص ٥٩٦ وما بعدها .
(٤٠) نفسه ، ص ٧١٢ وما بعدها .
(٤١) نفسه ، ص ٥٦ - ٥٧ .
(٤٢) انظر مثلا ص ٤٨ - ٥٠ ، ٥٧ ، ٦٧ ، ٥٦٨ ، ٦٠٥ - ٦ ، ٧٠١ - ٢ ، ٧٤٦ ، ٧٩٥ .
(٤٣) نفسه ، ص ٤٣٦ .
(٤٤) نفسه ، ص ١٠٠ . وفى المعنى نفسه قصيدة له « فى المجون » يذكرها العقاد ، المرجع المذكور ، ص ٨٣ ، ويبدو أنها قيلت فى أثناء رحلة باريس ، ومنها :

وهيفاء من آل الفرنج حجابها
على طالبى معروضها فى الهوى سهل
تعلقتها لا فى هواها مراقب
يخاف ولا فيها على عاشق بخل
إذا أبصرت من ضرب باريز قطعة
من الأصفر الإبريز زلت بها النعل

(٤٥) نفسه ، ص ٩٨ .
(٤٦) نفسه ، ص ٩٩ - ١٠٠ .
(٤٧) نفسه ، ص ٤٩ .
(٤٨) نفسه ، ص ٥٧ .
(٤٩) راجع الأرقام فى :
Anouar Abdel— Malek, Ideologie et renaissance nationale Paris, 1969, pp. 337 — 326.
(٥٠) « التخليص » ، ص ٣٥ .
(٥١) نفسه ، ص ٣٧ .
(٥٢) نفسه ، ص ٣٩ .
(٥٣) نفسه ، ص ٥٥ .
(٥٤) نفسه ، ص ٥٦ .
(٥٥) المصدر نفسه .
(٥٦) نفسه ، ص ٥٩ .
(٥٧) نفسه ، ص ٥ .
(٥٨) نفسه ، ص ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨-٩ .
(٥٩) نفسه ، ص ٥ .
(٦٠) نفسه ، ص ٩ .
(٦١) نفسه ، ص ٧ .
(٦٢) نفسه ، ص ٥٨ .
(٦٣) نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
(٦٤) نفسه ، ص ١٣٠ .
(٦٥) نفسه ، ص ٥٧ .
(٦٦) نفسه ، ص ١٩ ، ١٢٨ .
(٦٧) نفسه ، ص ١٤ - ١٥ .
(٦٨) نفسه ، ص ١٩ .
(٦٩) نفسه ، ص ٧ .
(٧٠) « الإرشاد » ، ص ٣ - ٤ .
(٧١) « التخليص » ، ص ١٥٣ - ١٥٨ ، ١٦٦ - ١٦٧ .
(٧٢) نفسه ، ص ٣ .
(٧٣) نفسه ، ص ٦٦ - ٦٨ .
(٧٤) نفسه ، ص ٣٣ ، وراجع كذلك ص ٤٠ .
(٧٥) « الإرشاد » ، مثلا ص ٦٧٧ ، ٢٢٩ ، ٣٢٠ ، ٦٠١ ، ٦٥٥ - ٦٦٢ ، ٧٤٣ ، ٧٦٠ ، ٧٧٥ . . .
(٧٦) نفسه ، ص ٦٧٤ - ٧٠٠ .
(٧٧) نفسه ، ص ١٣ وما بعدها .
(٧٨) نفسه ، ص ٤٠ - ٤١ .
(٧٩) نفسه ، ص ٧٤٦ - ٧٤٧ .
(٨٠) « التخليص » ، ص ٢ .
(٨١) راجع فهرس « الأديان » فى كتاب د. محمود فهمى حجازى المذكور ، ص ٥١٠ .
(٨٢) « التخليص » ، ص ٨ .
(٨٣) نفسه ، ص ٢١ .
(٨٤) راجع كتابنا ، العدالة والحرية ، فصل الطهطاوى بعامة .
(٨٥) « الإرشاد » ، ص ٤٦ .
(٨٦) كارل بروكلمان ، تاريخ الشعوب الإسلامية ، الجزء الرابع ، الترجمة العربية ، بيروت ، ١٩٥٠ ، ص ١٧٢ .
(٨٧) « الإرشاد » ، ص ١٣٧ .
(٨٨) نفسه ، ص ٤٠٨ ، ٤١٤ .
(٨٩) نفسه ، ص ١٤٦ .
(٩٠) نفسه ، ص ١٤٧ .
(٩١) نفسه ، ص ١٤٧ - ٨ .
(٩٢) راجع كذلك حديثه عن النظام البرلمانى الإنجليزى ، ص ٤٩٧ - ٤٩٩ .
(٩٣) نفسه ، ص ١٥٦ . وهناك صفحات ينطلق فيها أمين فكرى « صادقا » حين يقدم سطورا جيدة عن حياة الطلاب ، التى عرفها جيد المعرفة هو نفسه ، فى الحى اللاتينى بباريس ، وتتضمن حديثا عن الحرية فى هذا الإطار ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
(٩٤) راجع مثلا فى « التخليص » ، ص ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٥ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ٢٠٢ ، وغيرها كثير .
(٩٥) راجع ديوان « رفاعة الطهطاوى » ، جمع ودراسة د. طه وادى ، ١٩٧٩ .
(٩٦) « الإرشاد » ص ٥٧ .
(٩٧) نفسه ، ص ٦٨ - ٦٩ ، وراجع ص ١٢٧ ، ٧٤٨ - ٧٤٩ .
(٩٨) نفسه ، ص ١٣٠ - ١٣٢ .
(٩٩) نفسه ، ص ٢٣٢ - ٣ .
(١٠٠) نفسه ، ٣٧٥ - ٣٧٦ .
(١٠١) نفسه ، ١٦٩ .
(١٠٢) I. Abu— lughd, Arab Rediscovery of Europe, Princeton, 1963, p. 71— 73,
ومن هذه الرحلات العشرين ثمانية مصرية .

المسرح
بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية

نهاد صليحة

١ ــ إن الدارس لتاريخ الأدب والمسرح لا يمكنه أن يكون صورة سليمة متكاملة عن التيارات والمذاهب الأدبية/ المسرحية المختلفة ، والنظريات النقدية التى قننت لها ، إلا إذا ألم أيضا بالمذاهب والمفاهيم الفلسفية التى زاملتها ، بل مهدت لها الطريق .

لقد ارتبطت الفلسفة دائما بالمسرح منذ نشأته وعلى طول تاريخه . وكان أول من كتب عن فن المسرح ونظّر له فى الغرب هو الفيلسوف اليونانى أرسطو فى كتابه فن الشعر ، الذى أرسى قواعد النظرية الدرامية ، التى سادت وشكلت ملامح المسرح الغربى فى أوروبا حتى القرن العشرين .

فلسفة أرسطو ونظرية الدراما :

والنظرية الأرسطية فى الدراما لاتنفصل عن فلسفة أرسطو فى تفسير الوجود ، بل تنبع منها بصورة مباشرة ، وتخدم الهدف نفسه الذى من أجله طرح أرسطو تصوره للوجود ؛ فلم تكن فلسفته مجرد بحث موضوعى غير مغرض فى الحقيقة والوجود ، بل كانت طرحا ــ على مستوى الوعى أو اللاوعى ــ لتصور نظرى ، أو رؤ ية للعالم ، تتضمن تأصيل نظام سياسى واجتماعى وأخلاقى معين .

إن فلسفة أرسطو تفترض جوهرا ثابتا للوجود ، يسعى إلى تحقيق نفسه من خلال المادة ، ويفرض القوانين التى تحكم تطور هذه المادة وتغيرها ، ويمثل اكتماله الغاية والهدف للوجود . وفى هذا يعد التصور الفلسفى الأرسطى للكون امتدادا للتصور الأفلاطونى ، الذى يرى فى عالمنا المحسوس انعكاسا منوعا وباهتا وزائلا لأفكار مطلقة أبدية ، يستطيع الإنسان أن يستشفها عن طريق الفكر المجرد . وتعليقا على التشابه بين رؤ ية أرسطو للعالم ورؤ ية أفلاطون يقول إدوارد زيلّر : «لم ينجح أرسطو فى أن يتحرر تماما من النزعة الأفلاطونية فى طرح الأفكار المثالية بوصفها فرضية أساسية فى فلسفته . إن ماأسماه «بالأشكال» كان له ــ شأنه فى ذلك شأن ماأسماه أفلاطون «بالأفكار المثالية» ــ وجود ميتافيزيقى منفصل عن العالم المحسوس ، وله القدرة على تحديد أشكال جميع الكائنات والتحكم فى مسار كل منها»(1) . فالبرغم من أن أرسطو رفض مبدأ فصل الجوهر أو الفكرة عن الوجود المادى المحسوس ، ورأى أن أى كائن مادى يحمل فى داخله جوهره المثالى الذى يسعى إلى التحقق الكامل من خلال الوصول بهذا الكائن إلى الشكل الأمثل ، فإن افتراضه لجوهر ثابت مثالى يحكم تطور الكائنات ، بما فيها الإنسان ، والتنظير السياسى والأخلاقى الذى بناه على هذا الافتراض ، نقل مركز الثقل من الفعل الواعى ، الإرادى ، المتغير فى الإنسان إلى مبدأ مسبق ، يقنن ويفسر مايطرأ عليه من تغيير . لقد جعل أرسطو كل شىء فى الكون يتحرك نحو غاية مسبقة محسوبة ، لا دخل للإنسان فيها ، وعليه أن يطيع قوانينها المطلقة . ومعنى هذا أن أرسطو ــ مثله فى ذلك مثل أفلاطون ــ قد سعى من خلال فلسفته إلى تأكيد أهمية البعد المطلق الثابت فى التجربة الإنسانية ، وإن كان قد وضعه داخل العالم المحسوس ، ولم يفصله عنه فصلا كاملا كما فعل أفلاطون . لقد حاول كلاهما تحويل النظر عن التجربة الإنسانية فى نسبيتها ، وتغيرها ، وارتكازها على الفعل الإرادى ، إلى بعد مثالى تحكمه قوانين مطلقة لاسلطان للإنسان عليها ، وعليه فقط أن يدركها ويطيعها .

وحتى يتضح لنا التوظيف الاجتماعى والسياسى للفرضيات الفلسفية لدى كل من أفلاطون وأرسطو علينا أن نذكر أن فلسفة أفلاطون ـ التى تتلمذ عليها أرسطو ـ نشأت بوصفها رد فعل طبيعى ضد فلسفة (بروتاجوراس) التشكيكية ، التى شاعت آنذاك ، والتى كانت تنادى بأن الإنسان هو مقياس كل شىء ، وماترتب عليها من شيوع فكرة نسبية القيم والحقيقة . لقد أدى شيوع هذه الفلسفة إلى اهتزاز القيم والمبادىء التى كانت تحكم السياسة والأخلاق فى المجتمع حينذاك ، ومثلت هذه الفلسفة خطرا شديدا على النظام السائد ، وحدت بأفلاطون إلى استغلال علوم الرياضيات التى ازدهرت فى عصره لخلق نظرية فلسفية تفسر الوجود تفسيرا يؤكد وجود قوانين أزلية مسبقة ، ومطلقة ، وثابتة ، تملى قيم الإنسان وسايركه . وتعليقا على فلسفة «أفلاطون» فى علاقتها بالفيلسوف بروتاجوارس والسفسطائيين يقول برتراند راسل :

«إن كراهية أفلاطون للسفسطائيين يمكن ردها إلى تميزهم الفكرى ؛ فالبحث الكامل عن الحقيقة يتطلب من الباحث أن يتجاهل النتائج الأخلاقية التى قد تنجم عن بحثه . والباحث لا يمكنه التكهن مقدما بما إذا كانت الحقيقة التى سيكتشفها صالحة أو غير صالحة لمجتمع ما . لقد كان السفسطائيون على استعداد لتتبع الحقيقة أينما قادتهم ، بصرف النظر عن أية نتائج أو اعتبارات . . . أما أفلاطون ، فكان همه الأول هو الدعوة إلى نظريات من شأنها ـ فى رأيه ـ أن تقود إلى الصلاح . وهو لذلك نادرا مايلتزم بالأمانة الفكرية ؛ فهو عادة مايحكم على صدق فكرة من الأفكار أو زيفها وفق النتائج الاجتماعية التى قد تترتب عليها . وحتى فى هذا فهو لايلتزم بالأمانة والصدق ؛ إذ إنه كثيراً مايتظاهر بأنه يناقش ويقيم فكرة من أفكاره الفلسفية وفق قواعد منطقية نظرية موضوعية ، فى حين أنه ـ فى حقيقة الأمر ـ يحاول أن يلوى عنق المناقشة بحيث يعطى الفكرة بعدا أخلاقيا ، ويثبت أنها تؤدى إلى الصلاح . لقد أدخل أفلاطون هذه الآفة إلى الفلسفة ، ولم تتخلص الفلسفة منها بعد . . إن الخطأ الشائع الذى يقع فيه الفلاسفة منذ أفلاطون هو أنهم كلما اضطلعوا بالبحث الفلسفى فى مجال القيم الأخلاقية افترضوا مسبقا النتيجة التى يجب أن يؤدى إليها البحث»[٢]. وعادة ماتكون هذه النتيجة ـ وهذا مايقوله (راسل) ضمنا وإن أغفله صراحة ـ عادة ماتكون فى خدمة نظرية اجتماعية سياسية أخلاقية ، موروثة أو جديدة .

لقد طرح أفلاطون نظريته الفلسفية المفرطة فى المثالية تأصيلا فكريا منه لنظام اجتماعى سياسى أخلاقى معين ـ ذلك النظام الذى حاول أن ينظّر له فى جمهوريته الفاضلة . ويشترك أرسطو مع أفلاطون فى الغاية نفسها من طرح نظريته الفلسفية . ويتكشف هذا بوضوح فى نظريته السياسية التى فضلت نظام الحكم الملكى والأرستقراطى على النظم الأخرى ، وفى نظريته فى الأخلاق ، التى لايمكن أن تتحقق إلا فى ظل نظام اجتماعى يعتمد على وجود طبقة العبيد . كذلك يتكشف هذا فى نظريته الأدبية ، التى نبعت بصورة مباشرة من نظريته الفلسفية .

لقد فرق أرسطو ـ فى ضوء رؤيته الفلسفية ـ بين الأدب والتاريخ ، وحدد من خلال هذا التفريق وظيفة الأدب والدراما . فالتاريخ ـ وفق رأى أرسطو ـ يسجل الواقع فى تفاصيله الظاهرة ، العابرة ، المتغيرة ، فى حين يرصد الأدب الجوهر ، أى الأنماط العالمية المتكررة ، والقوانين الثابتة فى التجربة الإنسانية ، ويبلور القيم التى تفرزها هذه الأنماط والقوانين . فالأدب ـ فى رأيه ـ يستخلص القوانين الثابتة ، والقيم المطلقة ، من خلال فحصه للتجربة الإنسانية فى عوارضها وعشوائيتها ومتغيراتها التاريخية ، ثم يعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة وفعالة فى عمل فنى ، يخصّص هذه القيم والقوانين ويجسدها ، ويربطها بمعاناة وتجربة فردية محسوسة . ومعنى هذا أن الأدب يحاكى الواقع الإنسانى بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفى لهذا الواقع ، مبينا حدوده ، ومساره ، وقيمه ، وقوانينه .

وهكذا جعل أرسطو من الأدب تابعا للفلسفة ، أو وسيلة لتلقين النظرية الفلسفية إلى العامة ، الذين قد لايملكون القدرة على التفكير الفلسفى المجرد ؛ بمعنى أن نظريته فى الأدب والدراما ماهى فى حقيقة الأمر إلا نظريته فى توظيف الدراما لخدمة تصور فلسفى ، يرسخ بدوره تصورا اجتماعيا سياسيا أخلاقيا معاً .

استمرار سيطرة النظرية الأرسطية على الدراما فى العصور الوسطى وعصر النهضة :

وبرغم ظهور تيارات فلسفية عدة بعد أرسطو ، فإن نظريته فى الدراما ـ التى تقول بأن الفن محاكاة للواقع بغرض كشف القوانين الخفية وترسيخها ، تلك القوانين التى تحكم هذا الواقع ـ هذه النظرية ظلت مسيطرة على المسرح . وفى تصورى أن استمرار سيطرة النظرية الأرسطية فى مجال الشعر والدراما يرجع إلى أن معظم التيارات الفلسفية المؤثرة التى جاءت بعده لم تأت فى جوهرها بما يختلف اختلافا جذريا عن فلسفته ؛ فكلها ركزت على دور الإنسان التأملى فى استشفاف حقيقة مطلقة ثابتة خارج حدود الفعل الإنسانى ، والتجربة الإنسانية ، والواقع التاريخى المتغير ، وعلى ضرورة التزامه بطاعة القوانين والقيم التى يمليها هذا الإدراك المقنن .

وعلى سبيل المثال ، لم يكن ثمة تعارض بين الإطار الفلسفى الأرسطى الذى أفرز نظريته فى الأدب والدراما ، وإطار الفلسفة الدينية المسيحية على اختلاف مذاهبها ؛ فكلاهما يقوم على افتراض قوانين أزلية ثابتة ، تحكم الوجود وتحدد مساره نحو غاية معينة ، بصرف النظر عن الإنسان . مثلا : لقد تأثر الفيلسوف المسيحى (القديس طوما الإقوينى) فى القرن الثالث عشر تأثرا كبيرا بفلسفة أرسطو ، التى كانت قد أصبحت معروفة فى أوروبا حينذاك ، وافترض صحة النظرية الأرسطية فى صورة العالم الطبيعى ، وفى تفسير الظواهر الطبيعية . كذلك أخذ (الإقوينى) عن أرسطو الكثير من أفكاره فى الأخلاق والسياسة . وفى حين جعل (أرسطو) غاية الإنسان العليا هى الاستغراق فى التأمل الفلسفى للوجود ، ودحض قيمة العمل ، إذ جعله عائقا لهذا التأمل ، وجهدا لايقوم به إلا العبيد ، جعل طوما الإقوينى غاية الإنسان الوصول إلى لمحة قدسية للخالق .

لقد اتخذ (طوما الإقوينى) من فلسفة (أرسطو) إطارا حاول من خلاله إثبات العقيدة المسيحية إثباتا فلسفيا ؛ أى أن فلسفة (طوما الإقوينى) هى فى حقيقة الأمر فلسفة أرسطو بعد تعديلها بعض الشىء لتخدم الدعوة إلى المسيحية .

وبسبب استمرار النظرة الأرسطية لدى الفلاسفة المسيحيين أمثال

(الإقوينى) وغيره ، لم تكن هناك حاجة إلى تغيير النظرية الأرسطية فى الدراما لدى النقاد والمنظرين لهذا الفن ، بل إن هذه النظرية أخذت فى الازدهار والانتشار حتى بلغت حد التقديس فى المذهب الكلاسيكى فى عصر التنوير . وحتى فى بداية عصر النهضة ، وبرغم عوامل التغيير والثورة ، وتغير صورة العالم بسبب الاكتشافات العلمية ، وبرغم بداية انتشار اللغات القومية بدلا من اللاتينية ، وبداية ظهور المسرح الشعبى بعيدا عن الكنيسة فى عدد كبير من بلاد أوروبا ، وبرغم محاولة بعض الكتاب الثورة على بعض القواعد الأرسطية ــ مثل وحدات الزمان والمكان والحدث ، التى أكدها النقاد فى تفسيرهم لنظرية أرسطو فى ذلك الوقت ــ برغم ذلك كله ظلت التراجيديا الكلاسيكية هى الشكل الدرامى الوحيد الذى يحظى باحترام النقاد والمثقفين ، بل إن المسرح كان كلما تعرض للهجوم من قبل رجال الدين بوصفه منافيا للأخلاق ، هب المثقفون للدفاع عنه متسلحين أساسا بأفكار أرسطو وفلسفته ونظريته ــ كما فعل (سير فيليب سيدنى) فى إنجلترا فى مقالته الشهيرة «دفاع عن الشعر» . إن (سير فيليب سيدنى) فى هذا الدفاع يدين المسرح الإليزابيثى فى عصره لعدم التزامه بالقواعد الأرسطية ، ويرى فى هذا سبب انهياره الفنى والأخلاقى ، ويدافع فى الوقت نفسه عن الشاعر بوصفه نبيا ومعلما ، مؤكدا ارتباط الأدب والمسرح «المحترم» ــ أى مؤسسة الأدب الرسمى ــ بالمؤسسة الدينية التى كانت بدورها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمؤسسة السياسية . ويرى (سير فيليب سيدنى) فى الأدب ــ حاذيا حذو أرسطو ــ درجة من درجات الفلسفة ، وأن وظيفته هى تلقين المبادىء الأخلاقية والنظرية الفلسفية للعامة . وكثيرا ماردد الكتاب والمثقفون فى ذلك العصر ــ ومن بينهم الكاتب المسرحى الشهير (بن جونسون) ــ مقولة (هوراس) الشهيرة فى قصيدته «فن الشعر» ، التى شبه فيها الفن بطبقة السكر التى تجعل المرء يتقبل ويستسيغ الدواء الناجع ــ أى الدرس الأخلاقى .

إن دراما عصر النهضة ــ باستثناء الدراما الشعبية التى يمكن أن ندرج ضمنها «الكوميديا ديلارتى» الإيطالية فى صورتها الفجة ، وبعض مسرحيات شكسبير ومعاصريه ــ تعبر فى مجموعها عن وظيفة الدراما كما رآها (أرسطو) ، وهى محاكاة الواقع بغرض استخلاص القوانين الثابتة خلف الظواهر النسبية العارضة وترسيخها .

ويستعرض فلفجانج كليمن فى كتابه القيم «التراجيديا الإنجليزية قبل شكسبير» عددا كبيرا من التراجيديات التى كتبت إبان عصر النهضة ، ويصل إلى ملحوظة مهمة ، هى أن الشكل الفنى فى هذه التراجيديات يتميز بانفصال حاد بين الحبكة والشخصيات والأحداث من جهة ، والخطب والمونولوجات التى تحوى المواعظ الفلسفية والأخلاقية من جهة أخرى[٣] . وكأن هذه التراجيديات التى تأثرت بأرسطو عبر مسرحيات الكاتب الرومانى (سينيكا) قد جاءت لتؤكد بطريقة فجة مبدأ مهما فى النظرية الأرسطية ، هو انفصال القيم الأخلاقية المطلقة ، والرؤية الفلسفية للإنسان والعالم ، عن واقع الفعل الإنسانى ؛ فمهما تغيرت الشخصية وطبيعة الصراع وظروفه ، تظل الحكمة الفلسفية ثابتة لاتتغير من مأساة إلى أخرى .

وفى معظم التيارات الفلسفية التى تبعت ظهور المسيحية فى أوروبا ، والتى أثرت تأثيرا عميقا فى الأدب والمسرح ، نلمح تكرارا للتلازم نفسه بين مايشبه جوهر الرؤية الفلسفية الأرسطية ، وجوهر النظرية الأرسطية فى وظيفة الدراما والفن بعامة .

النظرية الأرسطية والتيار الكلاسيكى فى عصر التنوير :

فإذا نظرنا إلى التيار الكلاسيكى فى إنجلترا وفرنسا إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر وجدنا خلف هذا التيار العقلانى المحافظ فنا وفكرا ونظاما سياسيا (نيوتن فى إنجلترا وديكارت فى فرنسا) . لقد آمن كلاهما ــ واحد عن طريق العلم التجريبى والآخر عن طريق التفكير التجريدى ــ بأن الوجود جميعه يعتمد على قوانين منضبطة ، ومحكمة ، وثابتة ، هى قوانين الطبيعة ، أو الله ، أو العقل ؛ وكلها قوانين مطلقة وثابتة . وفى ظل هذا الفكر لم يكن غريبا أن تدعو النظرية الدرامية آنذاك إلى محاكاة هذا الوجود المنظم محاكاة موضوعية دقيقة ، وفق طريقة القدماء وقوانينهم التى اكتسبت شرعية المطلق .

لقد أسهم فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر فى نقل فكرة ثبات القانون من مجال التفكير الفلسفى فى الوجود إلى مجال التشريع الاجتماعى والسياسى ، وذلك عن طريق تجاهلهم الواعى لعلاقة القيم بالواقع التاريخى المتغير للإنسان ، وعن طريق محاولتهم الواعية لبناء نظام أخلاقى مطلق ، يعتمد على تنظيرهم لقوانين الوجود . وقام النقاد الكلاسيكيون الجدد أيضا بسحب فكرة القانون الثابت إلى مجال الدراما ، وقالوا : مادامت قوانين أرسطو هى تلخيص القواعد التى اتبعها القدماء فى إنتاج أدب مسرحى عظيم ، إذن لا ينبغى الحياد عنها ، بل إن الالتزام بها وحدها لكفيل بإنتاج أدب مسرحى عظيم . وكما أن قوانين الوجود لا تتغير ، فكذلك قواعد الفن لا تتغير ، وإلا عمت الفوضى .

وقد يرى قارىء بأن ربط (ديكارت) بأرسطو فيه بعض التعسف ؛ فقد رفض (ديكارت) غائية أرسطو ، أى قوله بأن كل مافى الطبيعة يمضى نحو غاية معنوية أخلاقية مسبقة ، فيها اكتمال جوهره وجوهر الوجود . وقال (ديكارت) بأن ادعاء الأرسطيين القدرة على كشف الغاية المعنوية التى تحكم حركة الوجود المادى لهو نوع من الكفر ؛ إذ إنهم ينسبون لأنفسهم قدرة لا تتوافر إلا للخالق . قد يقول قارىء هذا عن حق ، ولكن (ديكارت) ــ برغم ذلك ــ يشترك مع (نيوتن) فى التأكيد فى فلسفته لفكرة القانون الثابت المحكم وراء الوجود المادى ، وإن امتنع عن إعطائه تفسيرا دينيا . كذلك يشترك (ديكارت) مع أفلاطون فى فصله الفكر عن الوجود المادى ، بحيث أصبح أتباعه يصورون وحدة المادة والفكر فى العالم برغم انفصالهما الجذرى على أنها معجزة من معجزات الله . وسواء أدرك (ديكارت) دلالة فلسفته بالنسبة للإنسان أو المجتمع أو الفن أم لا ، فالنتيجة النهائية الفلسفية هى فصل الواقع المادى للإنسان عن عقله وفكره ، ودحض أهمية الفعل الإنسانى ؛ أى أن الهدف النهائى لفلسفته يشترك مع فلسفة كل من أفلاطون وأرسطو فى كونه دعوة إلى تأمل الفكر الإنسانى والوجود فى انفصال تام عن الفعل الإنسانى .

وقد كان من أثر فرض القواعد الكلاسيكية على المسرح فى كل من فرنسا وإنجلترا فى عصر التنوير أن نتج فن مسرحى كان فى أفضل صوره ــ كما نجدها عند (راسين) و(كورنى) ــ عرضا لحياة

شخصيات تاريخية مهمة ، بغرض التأكيد البلاغي للمبادىء الصارمة التى حكمت حياتهم ؛ وكان فى أسوأ صوره ــ كما نجدها فى التراجيديات البطولية الإنجليزية (وحتى فى أفضلها وهى تراجيديا (جون درايدن) الكلاسيكية : كل شىء فى سبيل الحب) مسخا مفتعلا شائها لحياة شخصيات لا يمكن أن يصدق القارىء أنها عاشت يوما ما على ظهر الأرض ، من فرط المبالغة والافتعال فى تصويرها . ومعنى هذا أن حصاد المسرح الكلاسيكى فى التراجيديا فى كل من إنجلترا وفرنسا على اختلاف جودته كان حصادا يتميز أولا وأخيرا بانفصاله التام عن الواقع المعيش . وقد علق (ديدرو) ساخرا على هذا النوع من المسرح نصا وتمثيلا حين تساءل فى عجب : « هل رأى أحدكم إنسانا يتكلم بهذه الطريقة الخطابية المفتعلة ؟ أيجب أن يمشى الملوك بطريقة تختلف تماما عن الرجل العادى السوى ؟ وهل يجب أن تصدر الكلمات من فم الأميرات فى المسرح على صورة فحيح ؟! »[٤] . وفى مقالة بعنوان « المؤسسة الأدبية والتحديث » يشير (بيتربورجر) إلى ارتباط المذهب الكلاسيكى للأدب والمسرح فى فرنسا بالنظام السياسى الحاكم ، ويرى أن المذهب الكلاسيكى ــ بتأكيده للحكم المطلق لمجموعة من المبادىء ــ كان انعكاسا لسياسة الحكم السياسى المطلق . ولذلك أصبحت النظرة الكلاسيكية ، للأدب هى المذهب الرسمى لأدب الدولة ؛ لأنه مذهب يتفق وأيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، ويخدم أهدافها ، إلى حد أن الأكاديمية الفرنسية ــ التى كانت تمثل الأدب الرسمى للدولة ــ بل الكاردينال (ريشيليو) نفسه ــ رئيس وزراء فرنسا ــ تدخلا رسميا لإيقاف عرض مسرحية (كورنى) السيد (Le Cid)، لمجرد أنها خالفت القواعد الكلاسيكية ، ومزجت التراجيديا بالكوميديا[٥] .

وإذا كان من الطبيعى أن تتشابه نظرة الكلاسيكيين الجدد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى الوجود والفن مع النظرة والنظرية الأرسطية ، وإذا كان أيضا من المتوقع بعض الشىء أن نجد المدرسة الواقعية فى الدراما ــ فى بداياتها فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ــ تدين بالولاء لأرسطو إلى حد أن يعلن أحد روادها الأوائل ، وهو (ليسنج) ، فى أحد مقالاته بمجلة **Hamburg Dramaturgy** أن « قواعد أرسطو معصومة من الخطأ مثل نظرية إقليدس »[٦] ــ إذا كان هذا التشابه والولاء لدى الكلاسيكيين الجدد والواقعيين منطقيا وطبيعيا ، فإن المرء يتوقع بعض الاختلاف لدى الرومانسيين . ولكن الأمر لم يكن كذلك كما سنرى . لقد ثار الرومانسيون فى الحقيقة لا على جوهر الكلاسيكية المثالى الأفلاطونى ــ الأرسطى ، بل على قشورها .

النظرية الأرسطية والتيار الرومانسى :

إننا إذا فحصنا الخلفية الفكرية للتيار الرومانسى وجدنا أنها تعكس بوضوح بعض أفكار (جان جاك روسو) من ناحية ، وبعض أفكار الفيلسوف الهولندى (سبينوزا) من ناحية أخرى . وربما كان أهم من هذا وذاك تأثير الفلسفة الألمانية المثالية كما نجدها لدى (هيردر) ، و(كانط) و(شيلنج) ــ على سبيل المثال . إننا نلمح وراء تقديس الرومانسيين للطبيعة فكرة (سبينوزا) التى تقترب من فكرة الحلول ، والتى تقول بأن كل ما يحدث فى الكون هو تجسيد لمظهر من مظاهر الخالق ، ومن ثم فإن كل ما يحدث فى الكون هو خير . كذلك استقى الرومانسيون من (جان جاك روسو) ــ إلى جانب أفكاره عن العدل والمساواة بين البشر ــ فكرة أن الإنسان فطر على حب الخير . ولذلك فالعودة إلى الطبيعة عند الرومانسيين هى العودة إلى المطلق أو الخالق من ناحية ، وهى عودة أيضا إلى منابع الخير الفطرية فى البشر ، التى تطمسها الحضارة والمجتمع ، من ناحية أخرى .

كذلك تأثرت النظرة إلى الشعر بجميع فروعه ، ومنها الدراما بطبيعة الحال ــ التى ارتبطت دائما بالشعر ــ بالفلسفة المثالية الألمانية ، التى نادت باستقلال الشعر الذاتى عن الواقع ، وجعلت منه نشاطا روحيا خلاقا ، يتوصل إلى جوهر الوجود أو روحه عن طريق ملكة الخيال . ومعنى هذا أن الفن ــ وفقا لهذه النظرة ــ لم يعد محاكاة وتقليدا وفقا لقواعد عالمية موروثة ، بل نشاطا حرا خلاقا . وبرغم ذلك التغيير فى توصيف الفن (بأنه نشاط عضوى خلاق قائم بذاته ، ومستقل عن الواقع ، وفوق الحياة ، بدلا من محاكاة آلية وفق قواعد ثابتة لها صفة العالمية ، ومن ثم ترتفع فوق متغيرات الواقع) فإننا نجد أن الرومانسيين يشتركون مع المذهب الكلاسيكى ومع أرسطو فى الافتراض الفلسفى الأساسى ، ومن ثم فى وظيفة الفن . فعلى الرغم من أن الرومانسيين يصفون الفن بأنه نشاط روحى خلاق قائم بذاته ، فإن هدفه النهائى هو استكشاف بعد روحى ، أو حقيقة غيبية ، خارج حدود الواقع . ولا يكاد الرومانسيون فى هذا يختلفون عن الكلاسيكيين ؛ فكل من المذهبين يفترض وجود حقيقة ثابتة خلف أستار المتغيرات الواقعية ، وكل منها يوظف الفن لاكتشاف هذه الحقيقة وتأملها وإقناع العامة بها .

وتعليقا على هذا يقول (بيتربورجر) : « بالرغم من الاختلافات الكثيرة بين المذهب الكلاسيكى والنظرية الجمالية التى تنادى باستقلال العمل الفنى بذاته عن أى شىء خارجه (وهى النظرة الرومانسية) ، فإن ،كلتا النظريتين تخدم الهدف نفسه ، وتؤدى الوظيفة نفسها ، وهى فصل العمل الفنى عن الواقع بوصفه جزءا من عالم مثالى فوق الحياة »[٧] . وهذا معناه أن المذهب الكلاسيكى والمذهب الرومانسى يرتكزان على قاعدة فكرية واحدة ، هى نظرة جمالية مثالية ، تفصل الفن عن الحياة . ولا عجب إذن أن نجد شاعرا وناقدا رومانسيا هو (كوليردج) ، يردد فكرة أرسطو عن الجوهر الثابت فى المادة المتغيرة حين يقول : « إن الطبيعة كما يراها الشاعر بصفة خاصة ترمز إلى حياة الإنسان الروحية ، ومن ثم ترمز أيضا إلى تلك الحقيقة العلوية التى تتواصل معها روح الإنسان فى لحظات الصفاء »[٨] .

إننا إذا قارنا فلسفة (روسو) و(سبينوزا) و(شيلنج) و(كوليردج) ــ وغيرهم من الفلاسفة المثاليين ــ بفلسفة أفلاطون وتلميذه أرسطو وجدنا أن كل الاختلافات الشكلية واللغوية الكثيرة فيما بينهم تخفى اشتراكا فى جوهر الرؤية . فالطبيعة الظاهرة لدى (روسو) و(سبينوزا) و(شيلنج) و(كوليردج) هى مظهر أو رمز لوجود مطلق ، أى تجسيد لبعد ميتافيزيقى . إن الافتراض الأساسى عند هؤلاء الفلاسفة والمفكرين جميعا واحد إذن : قد يسميه (أفلاطون) عالم الأفكار المثالية ، ويفصله عن المادة فصلا تاما ؛ ويسميه (أرسطو) عالم القوانين العالمية ، أو الجوهر الذى يسعى إلى تجسيد نفسه من خلال الشكل ، ويسعى نحو غاية مسبقة ، ويربطه بالمادة ، ويريان أن العقل هو وسيلتنا فى استكشافه ؛ وقد يسميه

(روسو) و(سبينوزا) روح الطبيعة ، أو الفطرة الكامنة فى الوجود ، فى حين يطلق عليه (كوليردج) اسم الحقيقة العلوية ، التى تعكس نفسها فى العالم المحسوس ، ويؤكدون أن الحدس ، أو الشعور ، أو الخيال ، هو وسيلتنا فى استنباطه . ولكن يبقى بعد كل هذه الاختلافات أنهم جميعا يفترضون مطلقا غيبيا يتحقق خلاصنا فى استكشافه وتدعيمه ، بعيدا عن متغيرات الواقع التاريخى والفعل الإنسانى الإرادى .

ولا عجب إذن أن استمرت سيادة النظرة الأرسطية على المسرح الرومانسى فى جوهرها ، برغم ثورة الرومانسيين الظاهرية على الوحدات الأرسطية ـ كما فعل الإليزابيثيون من قبلهم فى القرن السادس عشر . ولا عجب أن نجد أعتى شعراء الرومانسية (شيلى) من أشد المعجبين بالتراث الإغريقى القديم ؛ فلقد استبدل (شيلى) الإطار الفلسفى المسيحى الموروث بفلسفة أفلاطون (الذى تتلمذ على يديه أرسطو) دون أن يدرك التشابه الجوهرى بين الفلسفتين ، أى دون أن يدرك أن ثورته كانت لاستبدال عنوان بآخر لانظرية ميتافيزيقية وجمالية بأخرى . ولهذا قبل (شيلى) نظرية أرسطو فى الدراما كما مارسها وفسرها الإليزابيثيون الملتزمون بإطار الفلسفة المسيحية من قبله ، برغم اختلافه الفلسفى الظاهرى عنهم ، وجاءت أفضل مسرحياته المسماه التشينشى **The Cenci** نسخة باهتة ومفككة من المسرح الإغريقى التراجيدى تعج بالأصداء الإليزابيثية ، مثلها فى ذلك مثل مسرحية شاعر رومانسى آخر هو (جون كيتس) المسماة أوثو العظيم **(Otho The Great)** .

وفى سياق التفريق بين الرومانسية والوجودية بوصفهما تيارين فلسفيين ، يقول (والتركاوفمان) إن جوهر الرومانسية (برغم دعوتها إلى الاقتراب من الطبيعة والإنسان) هو نزعة الهروب من « الآن وهنا »[9] ، أى من الواقع التاريخى المتغير ، ومن الفعل فى محاولة خلق فلسفات مثالية تحل محل الفلسفة الدينية المرفوضة ، التى هى أيضا فى جوهرها فلسفة مثالية . ولا يكاد الرومانسيون فى توصيف (كاوفمان) هذا يختلفون عن أفلاطون وتلميذه (أرسطو) ، أو عن فلاسفة المسيحية فى العصور الوسطى مثل (طوما الإقوينى) . إنهم جميعا يشتركون فى النظر إلى الوجود من منطلق الهروب من « الآن وهنا » . فهم جميعا يحاولون تقنين الوجود الإنسانى سلوكا وقيما من منظور ميتافيزيقى يتمتع بقوانين ثابتة وأزلية ومطلقة ، وهم جميعا يؤكدون أن واجب الإنسان الأول هو تحويل عينيه عن محيطه التاريخى إلى خارج هذا المحيط ، وبعيدا عن متطلبات الفعل ، سواء إلى عالم الأفكار المثالية ، أو عالم الرؤى والخيال ، أو عالم الآخرة والموت ، كما فعل رومانسى مثالى آخر هو (إدجار آلان بو) .

وربما لهذا السبب فشلت الثورة الرومانسية فى الأدب فى أن تكون قيادة فكرية حقيقية فى أوروبا . فإذا استثنينا الشاعر الإنجليزى (بايرون) ، الذى عادة ما يدرج مع الرومانسيين برغم اختلافه الجوهرى عنهم ، والذى وضع الفعل الثورى فوق النظرة التجريدية ، ومات مدافعا عن الحرية فى اليونان فعلا لا قولا ، بحيث أصبح بطلا ثوريا وملهما على مستوى أوروبا كلها ـ إذا استثنينا (بايرون) ونظرنا إلى الجيل الأول والجيل الثانى من شعراء الرومانسية فى إنجلترا مثلا ، وجدنا أنهم جميعا ظلوا يتخبطون بين الأرض والسماء ، بين عالم الحلم وعالم الواقع الإنسانى الملح ، وضلوا فى متاهات الخيال ، فانتهى الحال باثنين منهم هما (وردزورث) و(ساوذى)[10] إلى الردة التامة ، والالتصاق التام بالنظام الملكى الرجعى ، وتدعيم أيديولوجيته ، فى حين ارتمى (كوليردج) فى أحضان غيبوبة المخدرات ، هربا من إدراكه لقصور التنظير وضرورة الفعل الحتمية . أما (شيلى) فقد غرق فى متاهات المثاليات التجريدية ، وآثر العزلة والانطواء قبل أن يبتلعه اليم على مستوى الواقع ، وعاقبه القدر على انسحابه هذا فجعله ـ بعد موته ـ معبود الطبقة البرجوازية فى المجتمع الإنجليزى الرأسمالى فى القرن التاسع عشر ؛ إذ وجدت هذه الطبقة فى تهويماته وتجريداته ومثاليته الصرف مرفأ آمنا تستريح فيه أحيانا من صراعات الحياة المادية ، ومن تأنيب الضمير ، دون أن تمثل مثاليته خطرا حقيقيا على الواقع . لقد جعلته مثاليته التجريدية صمام أمان لا خطر منه على الأوضاع القائمة التى كان يريد محاربتها . وأما (كيتس) فقد مات فى روما وهو يوشك أن يدرك لا جدوى الإغراق فى الخيال الشعرى ، بعيدا عن مقتضيات الواقع الفعلى[11] .

وربما لهذا السبب أيضا ـ أى نزعة الهروب المتأصلة فى الرومانسية ـ أخفق التيار الرومانسى فى إفراز ثورة حقيقية فى أكثر الفنون ارتباطا بحركة المجتمع ـ وهو المسرح .

النظرية الأرسطية وميلودراما القرن التاسع عشر :

لقد سيطرت الميلودراما بجميع أنواعها ودرجاتها على مسرح أوروبا فى القرن التاسع عشر . ولم تكن الميلودراما سوى ترجمة مبسطة ، وتطبيق ساذج ، لنظرية أرسطو فى محاكاة الواقع بغرض استخلاص المبادىء الأساسية التى تحكم الحياة الإنسانية من وجهة نظر معينة ، تتبنى فلسفة معينة بكل دلالاتها الميتافيزيقية والاجتماعية والسياسية . وكانت هذه المبادىء فى مجال الميلودراما تتلخص فى انتصار الخير بمفهوم ساذج ، على الشر بمفهوم أكثر سذاجة ، وفى تأكيد استمرار النظام السائد وصلاحيته ، برغم ما قد يشوبه من هنات ، أو ما قد يعترض طريقه من عقبات . وكثيرا ما كانت الميلودراما تستخدم فكرة «الندم» لتعقد مصالحة اجتماعية أخلاقية بين جميع أطراف الصراع فى النهاية ، فتجعل «الشرير» يندم على أفعاله ليعود إلى أحضان النظام الاجتماعى . وعلى الرغم من أن عددا من المسرحيات قد تأثر بفكرة البطل الثائر الخارج على القانون ؛ وهى الفكرة التى توجد فى القصص الشعبى ـ كقصة «روبين هود» مثلا ـ والتى روج لها (فريد ريش شيلر) فى مسرحية **قاطع الطريق (١٧٨١)** التى أحدثت دويا كبيرا ، والكاتب الألمانى الآخر (أوجست فريد ريش فرديناند فون كوتسبيو) فى عدد من المسرحيات أشهرها أسبانى فى **بيرو (١٧٩٦)** (التى ترجمها وأعدها الكاتب المسرحى (شريدان) ، والتى عرضت على مسارح إنجلترا بنجاح ساحق تحت عنوان (بيزارو) ـ أقول إنه على الرغم من معالجة الميلودراما كثيرا لفكرة البطل الخارج على القانون فإن القارىء لهذه المسرحيات يجد أن هذا البطل لا يمثل فى حقيقة الأمر خروجا على القانون بل تأكيدا وتدعيما له ؛ إذ إنه عادة ما يخرج على القانون نتيجة فساد فى تطبيقه على أيدى بعض الفئات المنحرفة ـ كأن يحرم أخ أخاه من الميراث مثلا ، أو يغالى حاكم فى فرض الضرائب .

والبطل حين يخرج عن دائرة المجتمع (من المدينة إلى الغابة) ، لا يعادى النظام السائد نفسه ، بل الأفراد الذين يسيئون تطبيقه ، أو الدخلاء عليه . فروبين هود مثلا ، كما تصوره الميلودراما ، لا يعادى النظام الملكى نفسه ، بل فردا بعينه يسىء إلى النظام ، هو حاكم (نوتينجهام) . وما كان يريده (روبين هود) ليس إلغاء النظام بل تصحيحه باستبدال حاكم آخر بهذا الحاكم ، دون مساس بالنظرية السياسية . كذلك يجعل (شيلر) قاطع الطريق فى مسرحيته من طائفة النبلاء ، ويجعله يحتفظ بسلوك النبلاء وقيمهم ، حتى وهو خارج المجتمع ، بل يجعله يحتفظ أيضا بتميزه الطبقى فى مجتمع اللصوص . وهكذا نجد فى هذه المسرحيات أن «الخارج على القانون» الحقيقى ليس هو البطل الذى يحتفظ بروح القانون الحقيقية حتى وهو خارج الدائرة الاجتماعية ، بل الشخص أو الشخصيات التى تسىء إلى القانون خفية من داخل الدائرة الاجتماعية ، وتكسر قواعده الثابتة لمصلحتها الشخصية . لذلك كثيرا ما تعج هذه الميلودراما بشخصيات نمطية ، مثل الملك الطيب الذى لا يدرى ما يدور حوله ، والأخ أو الوزير الشرير الذى يريد أن يسلب الملك سلطته الشرعية ، والأميرة الجميلة التى تقع فى غرام البطل النبيل المظلوم ، الذى يهجر المدينة إلى الغابة تحت وطأة الظلم . وعادة ما تنتهى هذه الميلودرامات بعودة كل شىء إلى أصله ، وباجتثاث العناصر المعادية للنظام الشرعى السائد ، وبتأكيد قوة النظام المطلقة وشرعيته .

وبرغم الاختلافات الشديدة بين المسرح كما ينظر إليه أرسطو والميلودراما التى نجدها فى القرن التاسع عشر ، فإن كلا منها يعتمد على فكرة أن هناك نظاما له صفة الشرعية المطلقة ، وأن من يخرج عليه لابد أن يضار . كذلك يهدف كل منها إلى امتصاص الطاقة الشعورية لدى المتفرج ، أو التنفيس عنها تنفيساً مشروعا ، يتفق والنظام السائد .

لقد ترجمت الميلودراما فكرة أرسطو عن التطهير التراجيدى إلى طوفان من الدموع الرخيصة التى أغرقت مسارح أوروبا فى القرن التاسع عشر ، بحيث ضمنت استقرار الأوضاع القائمة . وأفرزت الميلودراما كذلك فنون الفرجة والإثارة والهزليات التافهة لتكون وسيلة أخرى مشروعة لتغييب الوعى[١٢] . وهذا معناه أن الميلودراما (وتابعتها الهزلية) قد بلورت نقطة الضعف الأساسية فى النظرة الأرسطية ، وهى فصل المسرح عن حركة المجتمع والواقع الفعلى للإنسان ، وربطه ببعد غيبى ، أو إطار نمطى ثابت .

النظرية الأرسطية والتيار الرمزى :

ويتجلى التشابه بين النظرية الأرسطية والنظرية الرومانسية فى طبيعة الدراما ووظيفتها فى المدرسة الرمزية التى تولدت بصورة طبيعية منطقية من التيار الرومانسى ونزعته الهروبية . لقد نشأت المدرسة الرمزية كذلك فى ظل الفلسفة المثالية الألمانية ، التى تحمل فى طياتها الرؤية الأفلاطونية فى الوجود ؛ فهى تتفق مع أفلاطون فى افتراض أن العالم المحسوس ما هو إلا انعكاس لعالم مثالى فوق الطبيعة المرئية ، وتختلف معه فقط فى جعلها الخيالَ الفردى الملكة الأساسية للوصول إلى هذا العالم ، فى حين اختار أفلاطون ملكة العقل والتفكير التجريدى[١٣] . وعلى الرغم من أن المسرح الرمزى فى أنقى صوره — كما نجده عند (ميترلنك) مثلا — يبدو فى ظاهره مختلفا عن المسرح الكلاسيكى ، فإنه فى نهاية الأمر يجعل وظيفة الدراما هى الوظيفة نفسها التى حددتها النظرية الأرسطية ، وهى استخلاص المطلق الثابت من النسبى والمتغير ، وإقناع المتفرج بشرعية النتيجة بوسائل قد تختلف عن وسائل المسرح الأرسطى ؛ إذ تعتمد على الإيحاء الشعرى والموسيقى ، بدلا من المحاكاة الواقعية ، ولكنها تؤدى الوظيفة نفسها فى النهاية ، وهى تثبيت منظور ميتافيزيقى معين ، فردى أو جماعى ، وإقناع المتفرج بأن تأمله لهذا البعد الغيبى المطلق أجدى من تفاعله مع الواقع التاريخى المتغير .

وحتى يمكننا أن نوضح الفرق بين النظرية الفلسفية قبل القرن العشرين وبعده فى علاقتها بالنظرية الفنية ، يجدر بنا أن نجمل فى تبسيط شديد — قد يكون مخلا ببعض الشىء ولكنه ضرورى — ما سبق قوله .

سيطرة فكرة المطلق على الفلسفة حتى القرن العشرين :

من العرض السابق يتضح لنا أن النظريات الفلسفية حتى منتصف القرن التاسع عشر قد انقسمت إلى ثلاثة تيارات أساسية : تيار مثالى تجريدى ؛ وتيار مادى تجريبى ؛ وتيار يحاول التوفيق بينهما . وكانت الأسئلة التى شغلت هذه التيارات على اختلافها — وهى أسئلة لها دلالاتها الحيوية فى أى نظرية للفن — هى : ١) هل الحقيقة تسبق التجربة ؟ أم هى وليدتها ؟ ؛ أى — هل المعرفة تسبق التجربة وتشكلها ؟ أم أن المعرفة حصيلة التجربة ؟ ٢) ومن ثم ، هل الحقيقة مطلقة وثابتة ؟ أم نسبية ومتغيره ؟ ٣) أين تكمن الحقيقة ؟ فى التجربة ؟ أم خارجها ؟ أم داخل التجربة وخارجها فى وقت واحد ؟ ٤) هل المعنى يتشكل من خلال التجربة ؟ أم أن التجربة كما نعيها معرفيا تتشكل فى ضوء معنى وهدف مسبق ؟ وهل هناك إذن معان مطلقة ؟

واتجه الماديون التجريبيون إلى تأكيد أهمية التجربة فى صياغة المعانى والمعرفة ، فى حين اتجه المثاليون والتجريديون العقلانيون إلى تأكيد أهمية المطلق خارج متغيرات التجربة ، وبعيدا عن قصور الحواس الإنسانية . وحاول الآخذون بناصية التيارين أن يجدوا حلا وسطا ، ففصلوا بين المعرفة بحقائق عالم الوجود المادى التى أخضعوها للملاحظة والتجربة ، والمعرفة بالمبادىء الأخلاقية والحقائق الروحية ، التى أخضعوها للعقل المجرد أو الحدس . ولكن حتى الفلاسفة الذين آمنوا بأن التجربة تسبق المعرفة قد احتفظوا فى مجال الدين والأخلاق ببعد مطلق . فبرغم تأكيد (جون لوك) مثلا فى القرن السابع عشر فى إنجلترا أن المعرفة الحقيقية هى حصيلة التجربة ، فإنه ترك مساحة غامضة فى نظريته تسمح بوجود حقائق مطلقة مسبقة — أى تسبق وجود التجربة وليست حصيلتها . ولعل هذا الموقف الفلسفى يتجلى بصورة أوضح فى فلسفة «كانْط» فى القرن الثامن عشر ، التى حاولت التوفيق بين الفلسفات المادية التجريبية والفلسفات المثالية العقلانية . لقد تولد من الفصل التام بين المادة والفكر فى فلسفة (ديكات) تياران متطرفان هما المثالية والمادية — وكانا رد فعل لهذه الفلسفة . أما المثاليون فقد رفضوا التقسيم وقالوا إن كل مادة هى فى

أساسها تجربة روحية أوعقلية ؛ أى أن المادة لا توجد منفصلة عن الإدراك العقلى لها . ويتجلى هذا الموقف المتطرف بوضوح فى فلسفة فيشته . وحاول الماديون من ناحية أخرى إرجاع كل مدركات الروح والفعل إلى المادة فى نهاية الأمر . ومن هذا التيار نبعت المدرسة السلوكية فى علم النفس ، التى تحيل المعرفة إلى وظائف الجسم وعاداته العضوية ..

وعلى الرغم من انتقاد (كانط) للتنظير الميتافيزيقى الذى يضع افتراضا أساسيا ، ثم يسعى إلى إثباته منطقيا ، متجاهلا واقع التجربة الإنسانية ، فإن (كانط) نفسه كان يعتقد فى وجود مدركات مسبقة ، أى تسبق التجربة الإنسانية . لقد ارتكزت فلسفة (كانط) على الافتراض بأن بداية المعرفة هى التجربة ، ولكنه أكد فى الوقت نفسه أن كل المعرفة لاينشأ عن التجربة ؛ فهناك مفاهيم مسبقة يولد بها الإنسان ، وكذلك هناك حقائق ثابتة مسبقة . وعلى الرغم من أن كانط فسر المفاهيم التى تسبق التجربة بأنها انعكاس لنشاط العقل فى فهم التجربة ، ولم يحلها إلى وجود علوى فوق التجربة ؛ أى أرجع هذه الأفكار إلى العقل ؛ فإن هذه الأفكار أو المفاهيم كانت تمثل فى فلسفته المطلق الثابت فى التجربة الإنسانية . ومن الواضح فى كتابات (كانط) الأخيرة ــ وبصفة خاصة فى كتابه **المبادىء الأساسية فى النظرة الميتافيزيقية إلى الأخلاق** ــ أنه كان يحيل المبادىء الأخلاقية المتعارف عليها ، والمشاعر الإنسانية ، والضمير ، إلى منطقة فوق التجربة ، تسبقها ، وتتحكم فيها . وهكذا استثنى (كانط) ــ مثل معظم الفلاسفة التجريبيين ــ أخلاقيات السلوك البشرى ، ومبادىء العقيدة الدينية ، من حقل المعرفة والتجربة . وخلاصة القول أن الفلسفة حتى منتصف القرن التاسع عشر لم تتمكن ــ برغم التيارات التجريبية ــ من أن تتخلى تماما عن فكرة القانون المطلق الثابت ، أو الحقيقة المطلقة الثابتة ، سواء وضعتها داخل التجربة الإنسانية بحيث تتخللها وتكشف عنها ، أو خارجها فى عالم ما قبل التجربة وما فوق الحواس . ومن ثم ، فقد ظلت مهمة الفلسفة الأساسية حتى منتصف القرن التاسع عشر ــ أى حتى ظهور (نيتشه) و (كارل ماركس) ثم (فلاسفة التحليل اللغوى والوضعيه المنطقية من بعدهم فى القرن العشرين) هى محاولة افتراض أو استنباط مطلق ثابت سواء من خلال التجربة الإنسانية أو خارجها ، وإثبات هذا عن طريق المنطق أو المنهج التجريبى .

وإذا كانت الفلسفة قبل البدايات التمهيدية للقرن العشرين فى منتصف القرن التاسع عشر تمثل فى مجموعها ــ المثالى التجريدى منها والتجريبى المادى ــ محاولة للتنظير والتقنين المطلق بعيدا عن متغيرات ونسبية «الآن وهنا» ــ أى بعيدا عن الواقع الإنسانى المتغير ، إما عن طريق توجيه بصرها إلى ما فوق الطبيعة ، إلى عوالم الروح والعقل المجرد ، كما فعل المثاليون ، أو عن طريق فصل عالم التجربة والفعل الإنسانى عن عالم الروحيات والأخلاقيات ، مفترضة لهذا العالم المعنوى قوانين أزلية تقع خارج نطاق التجربة الإنسانية ولا تتأثر بها ، كما فعل معظم التجريبيين والتجريبيين المثاليين ــ إذا كان هذا حال الفلسفة قبل بدايات القرن العشرين ، فإن معظم التيارات الفلسفية فى القرن العشرين حاولت فى مجموعها التركيز الشديد على «الآن وهنا» ــ أى على الإنسان فى ألوان نشاطه المتعددة ، وتفاعلاته مع واقعه التاريخى المتغير ، ومع اكتشافات العلم ، واتخذت من هذا نقطة البدء والانطلاق . ويلخص (تيرى إيجلتون) فى كتابه **«النظرية الأدبية»** الفرضية التى حكمت الفلسفة الغربية حتى العصر الحديث فيقول : «التزمت الفلسفة الغربية منذ نشأتها بالاعتقاد فى وجود المطلق وأطلقت عليه أسماء متعددة ، منها «الكلمة» ، و «الجوهر» ، و «الحقيقة» ، أو عرفته بأنه «حضور معنوى» . وجعلت الفلسفة من فكرة المطلق القاعدة الأساسية لكل الفكر واللغة والتجربة الإنسانية . وظلت الفلسفة تتحرق شوقا إلى اكتشاف العلامة العلوية التى ستحدد معنى كل العلامات ، أى الرمز الذى سيشرح كل الرموز ، وعن المعنى المؤكد الذى سيعطى كل العلامات دلالاتها ومعانيها الصحيحة . وفسر كلٌ هذا المطلق على هواه ، واختلفت أسماؤه من زمن إلى زمن ، فأسماه بعضهم «الله» ، وبعضهم الآخر «الفكرة» أو «روح العالم» ، أو «المادة» . وحيث إن فكرة المطلق ــ كما طرحها الفلاسفة ، ومهما اختلفت أسماؤها ــ كانت تطرح بوصفها الأساس الذى يبنى عليه البشر الفكر واللغة ، كان من الضرورى أن يضع الفلاسفة هذا المطلق نفسه خارج نطاق الفكر واللغة ، حيث إنه لا يمكن أن يصبح جزءا من البناء اللغوى أو يخضع لقوانينه ، مادام البناء اللغوى نفسه يعتمد على المطلق فى اكتساب دلالاته . لقد قالت الفلسفة إن المطلق يسبق اللغة التى تعبر عنه ويكمن خارج حدودها ، وحاولت أن تثبت أن المطلق معنى وليس لفظا ، وقالت إنه معنى يختلف عن كل المعانى التى تفرزها اللغة من العلاقات اللغوية . فالمطلق معنى المعانى ، وأساس التفكير الإنسانى وإطاره ــ أى العلامة التى تدور فى فلكها كل العلامات والمعانى»(١٤)

٢

الفلسفة فى القرن العشرين :

إن الاختلاف الحقيقى بين فلسفة القرن العشرين وما قبلها فى الغرب يتمثل فى التخلى عن فكرة القانون المطلق الثابت أو الحقيقة المطلقة ، وفى اقتراب الفلسفة من وضعية العلوم ، ومن ثم فى التخلى عن تأمل الأبعاد الميتافيزيقية أو القوانين الثابتة فى التجربة الإنسانية ، والتركيز على فحص الإنسان فى طريقة تفكيره ، ونشاطه اللغوى ، ووضعه التاريخى والاجتماعى والاقتصادى و «الوجودى» ، وذلك من خلال منظور النسبية الذى أتى به أينشتاين ، والذى صبغ فلسفات القرن العشرين ، وأحل فكرة النسبية مكان فكرة المطلق . وإذا حاولنا تلخيص تأثير النظرية النسبية فى فلسفات القرن العشرين وفكره فإنه يمكننا القول إن عاملى الزمان والمكان اللذين كانا دائما حجرى الأساس الثابتين فى الفكر الإنسانى لم يعودا ــ وفق النظرية النسبية ــ يمثلان مسرحا ثابتا متجانسا تدور عليه درأما الطبيعة المتغيرة ، بحيث يراها البشر من منظور ثابت ، مهما اختلفوا حول طبيعة هذا المنظور أو الرؤية التى تنجم عنه ، بل أصبحا جزءا لا يتجزأ من العملية الديناميكية التى هى الكون نفسه ، الذى يفترض بحكم تكوينه استحالة ثبات المنظور .

لقد فصلت فلسفات القرن العشرين الميتافيزيقيا ــ أى التنظير للوجود بأجمعه عن طريق اكتشاف المبادىء الثابتة التى تحكمه ــ

بوصفها حجر الأساس فى الفلسفة التقليدية ، عن فروع المنطق ، والأخلاق ، والجماليات ، تلك الفروع التى كانت دائما تابعة للنظرية الميتافيزيقية ومعتمدة عليها . وأخضعت فلسفات القرن العشرين هذه الفروع لدراسة تحليلية نقدية وموضوعية فى علاقتها باللغة وقوانينها وتراكيبها ، بوصفها أداة للفكر ومفرزة له كذلك ، وبوصفها نشاطا إنسانيا يرتبط بظروف تاريخية وبيئية متغيرة . كذلك ربطت فلسفات القرن العشرين المنطق واللغة والأخلاق والجماليات بالواقع الاجتماعى التاريخى المتغير للتجربة الإنسانية ، وحاولت أن تضفى على مناهج دراستها لهذه الفروع صبغة العلمية .

ومن منطلق رفض البحث عن المطلق ، أو بناء نظرية ميتافيزيقية بوصفها هدف النشاط الفلسفى الأول ، نشأت فى القرن العشرين عدة تيارات فلسفية . وعلى الرغم من تنوع هذه التيارات فإنها ، فى نهاية الأمر ، تنقسم إلى تيارين أساسيين سنوجزهما فيما يلى :

١ ــ أما التيار الأول فهو يشمل الفلسفات التى تبحث فى الفعل الإنسانى ؛ ويمثله فلاسفة مثل (نيتشه) ، و (سارتر) ، والوجوديون ، ويمثله أيضا (كارل ماركس) ، والفلاسفة البرجماتيون أمثال (وليام جيمس) ، و (برجسون) ، و (جون ديوى) ، ويمثله كذلك أتباع المدرسة السلوكية .

ويشترك معظم هؤلاء فى ظاهرة أساسية ، هى رفض فكرة أن هناك حقيقة مطلقة ، أو قيما مسبقة ، تملى الفعل وتعطيه معناه وقيمته ، وتأكيد أن الفعل يفرز القيم ، وترتبط قيمته ومعناه بنتائجه . ويصف (برتراندراسل) بعض هذه التيارات الفلسفية الحديثة التى تركز على الإنسان فى أفعاله ، وبصفة خاصة التيارات التى يمثلها (برجسون) و « البرجماتيون » ، بأنها فلسفات عملية ، بمعنى أنها تتعامل مع واقع الإنسان العادى لا مع عالم ما فوق الطبيعة ، أو عالم الغيبيات . ويضيف قائلا : « إننا نلمح فى ظهور هذا النوع من الفلسفة ـ كما أدرك (برجسون) ـ ثورة الإنسان المعاصر الذى يؤمن بالفعل على سلطة وسيطرة الفلسفة اليونانية ، وبخاصة فلسفة أفلاطون »[١٥] . كذلك علق الفيلسوف (سانتايانا) على فيلسوف مهم آخر من فلاسفة القرن العشرين هو (جون ديوى) قائلا : « هناك اتجاه عام فى فلسفة (ديوى) بل فى دراسة العلوم وعلم الأخلاق بعامة فى الوقت الحالى ، إلى النظر إلى الفرد بوصفه مجموعة من الوظائف الاجتماعية . ويصحب هذا ميل إلى النظر إلى كل ما هو ملموس وفعلى على أساس أنه نسبى وعابر »[١٦] . ويربط (راسل) بين هذا الاتجاه فى فلسفة (ديوى) إلى التركيز الشديد على الإنسان فى تفاعلاته الاجتماعية فى إطار واقع تاريخى متغير ، والتغيير الشامل الذى حدث فى مجال الفلسفة ، نتيجة لرفض فكرة المطلق أو الحقيقة المطلقة ، فيقول :

« اعتاد معظم الفلاسفة المحترفين أن يعدوا الحقيقة ثابتة ونهائية وكاملة وخالدة . وفى سياق الدين كانت تعرف بأنها أفكار الله ، أو الأفكار التى نشترك فيها مع الله بوصفنا كائنات عاقلة . وكان جدول الضرب هو النموذج الأمثل لهذه الحقيقة ؛ لأنه دقيق ومؤكد ولا يخضع لأى عوامل زمنية . ومنذ (فيثاغورس) ، أو على وجه أصح منذ أفلاطون ، ارتبطت الرياضيات باللاهوت ، وأثرت تأثيرا عميقا فى نظرية المعرفة لدى معظم الفلاسفة المحترفين ، أما (ديوى) فهو . . .

ينظر إلى الفكر بوصفه عملية زمنية متطورة . ومع أن الفلسفة التقليدية قد تسمح بفكرة ازدياد حصيلة المعرفة الإنسانية مع مرور الزمن ، إلا أنها ترى أن أى جزء من المعرفة نصل إليه له صفة الثبات والنهائية ، وغير قابل للمراجعة أو التصحيح أو التغيير . لقد اختلف (هيجل) مع هذه النظرة ، وذهب إلى أن المعرفة الإنسانية كل عضوى مترابط ، ينمو تدريجيا فى جميع أجزائه ، ولا يصل أى جزء فيه إلى الكمال حتى يكتمل الكل العضوى . ولكن فلسفة (هيجل) ـ التى تأثر بها (ديوى) فى شبابه ـ تحتفظ من الفلسفة التقليدية ، برغم ذلك ، بفكرة المطلق ، وفكرة الوجود الخالد الذى تعده أكثر حقيقية من الوجود داخل إطار الزمن . إن مثل هذه الأفكار لا مكان له فى فلسفة (ديوى) التى تنظر إلى الحقيقة جمعاء بوصفها عملية زمنية متطورة . ولكن التطور لا يؤدى ـ كما يؤدى التطور فى فلسفة (هيجل) ـ إلى تكشف فكرة خالصة مطلقة »[١٧] .

وانتقلت النسبية من مجال وصف الحقيقة فى الفلسفة الحديثة إلى مجال وصف القيم الأخلاقية ، التى أصبحت بدورها ترتبط بالنشاط الإنسانى الإرادى ، وأصبح مفهوم حقيقة أى فكرة يتحدد فى ضوء نتائج الفكرة على حياة الإنسان . فعن فلسفة (وليام جيمس) يقول (راسل) : « يقول لنا (جيمس) إن الأفكار تكتسب صفة الحقيقة إذا ساعدتنا على الدخول فى علاقات مرضية مع مناطق أخرى فى تجاربنا ؛ فالفكرة تظل صادقة مادام تصديقها مفيداً لنا . إن الحقيقة لا تنفصل عما فيه خير الإنسان ؛ وليست هناك أفكار صادقة فى ذاتها ، بل الأحداث تصنع حقيقة الأفكار »[١٨] . إن « برجماتية » (جيمس) تقول إن معانى الأشياء تتحدد من خلال التفكير فى نتائج الفعل الإنسانى الذى يقع عليها ؛ أى أن معنى « الصخرة » ـ مثلا ـ يرتبط فى الذهن بنتائج استخدام الصخرة ، ولا يرتبط بالصخرة فى حد ذاتها ؛ بمعنى أن التجربة الإنسانية فى فلسفة جيمس قد أصبحت هى الأساس الوحيد فى تحديد معانى معطيات هذه التجربة ، بدلا من النظرية الميتافيزيقية . وقد حدد (جيمس) الأشياء الحقيقية بأنها الأشياء التى تقاوم فعل الإنسان .

ومع اختلاف (سارتر) والوجوديين من أتباعه عن (وليام جيمس) فى نواح كثيرة ، تمثل فكرة ربط القيمة ومفهوم الحقيقة بالنشاط الإنسانى الفرضية الأساسية فى فلسفته الأخلاقية ، مثله فى ذلك مثل (جيمس) ومعظم فلاسفة القرن العشرين . فهو فى مقالته الشهيرة « الوجودية فلسفة إنسانية » يؤكد أن الإنسان يصنع وجوده ، ومن ثم فهو يصنع قيمه عن طريق أفعاله . ويرفض (سارتر) تماما فكرة وجود « قيم تسبق الوجود » الذى لا يتحقق إلا عن طريق الفعل[١٩] .

ومع أن الوجودية تجعل من الفرد صانعا للوجود والقيم ، فى حين تركز فلسفة (ماركس) على فكرة الجماعة بوصفها صانعة التاريخ والفكر الحقيقى ، تشترك الفلسفتان فى أرضية واحدة مع معظم تيارات القرن العشرين الفلسفية ، من حيث رفض النظرة الميتافيزيقية ، والتركيز على الفعل الإنسانى فى علاقته بالمحيط المادى والتاريخى بما هو منطلق أى بحث فلسفى مُجْد .

وقد بلور (كارل ماركس) هذه الثورة فى علم الفلسفة حين قال قولته الشهيرة : « انحصر جهد الفلاسفة دائما فى تفسير العالم ، وذهبوا

فى ذلك مذاهب مختلفة . ولكن القضية الحقيقية ليست هى تفسير العالم ، بل تغييره » . لقد حمل (ماركس) التيار الفلسفى الذى ينطلق بداية من فعل الإنسان الإرادى إلى ذروته ، وتحولت الفلسفة على أيدى أتباعه من نشاط فكرى يتأمل الفعل الإنسانى إلى برنامج عمل ثورى . لقد كانت فلسفة (ماركس) فلسفة فعل تهدف إلى تغيير العالم وتغيير وعى الإنسان به . ورأى (ماركس) فى المعرفة حركة ديناميكية ؛ فكل معرفة تحوى انتقادا لأنماط المعرفة السابقة . لقد تأثر (ماركس) بـ (هيجل) و (فيشته) و (كانط) ، ولكنه لم يكن مثاليا أو تجريبيا ؛ فبدلا من أن يحاول وضع تفسيرات تجريدية لمعنى الإنسان والمعرفة والوجود والطبيعة والمادة - كما حاول الفلاسفة من قبل - حاول أن يفحص كل هذه القضايا فى علاقتها المتغيرة بالواقع الاقتصادى والسياسى والتاريخى ، أى بالواقع الفعلى للإنسان . وكانت نقطة البدء فى تفسيره لتاريخ الإنسانية هى الإنسان الحى فى حاجاته الضرورية . وقد اعتقد بأن الإنسان نتاج الطبيعة ، ولكنه لا يحقق إنسانيته الكاملة إلا فى صراعه مع الطبيعة . كذلك يشترك (ماركس) والوجوديون فى الاعتقاد بأن الفكر الإنسانى والقيم الإنسانية هى حصيلة النشاط الإنسانى .

لقد رفض كل من (ماركس) و (إنجلز) القيم المطلقة ، واعترفا بالقيم النسبية فحسب ، التى تخضع للأحوال والمتغيرات التاريخية . ونتيجة لاشتراك الماركسية والوجودية فى كثير من افتراضاتهما الأساسية ، اختلطت الماركسية حديثا فى الغرب بوجودية (نيتشه) ، و (كيركجارد) وأيضا بأفكار (فرويد) ، واتخذت طابع الثورة الوجودية على المجتمع الذى حلت فيه التكنولوجيا محل القدر الإغريقى القديم .

٢ - **أما التيار الثانى فى فلسفة القرن العشرين ، الذى ينتظم عددا كبيرا من الفلاسفة ، فهو يركز على « القول » ؛ أى يبحث فى الفكر الإنسانى والمعانى والمفاهيم التى يتداولها البشر من خلال تحليل اللغة والمنطق . فهو ينظر إلى جميع الأفكار والحقائق بوصفها أولا وأخيرا صياغات لغوية ومنطقية .**
ويمثل هذا التيار (راسل) و (مور) و (ڤتجنشتاين) ، و (آير) ، و (جلبرت رايل) ، ومدرسة الوضعية المنطقية ، وغيرهم .

لقد اتجه الفلاسفة المحدثون فى أمريكا وبريطانيا إلى أن يستبدلوا بالتنظير الفلسفى - أى إيجاد نظرية ميتافيزيقية - التحليل اللغوى والمنطقى ؛ واعترض هؤلاء على اهتمام الميتافيزيقيين باستخدام التفكير النظرى أو الملاحظة ، وتحليل التجربة فى طرح فروض لتفسير العالم ، دون أن يكون هناك إمكانية لتحقيق مثل هذه الفروض تحقيقا علميا . لقد وجد هؤلاء أن الفلسفة التى تعتمد على هذا النوع من التنظير جهد لا طائل من ورائه ، وأنها غير قابلة للتحقيق ، ووجدوا أن الفيلسوف يجب أن يقصر نشاطه على التحليل المنطقى واللغوى للمفاهيم التى حكمت الفكر الإنسانى على مدى العصور[٢٠] .

وإلى جانب هذا التيار الإنجليزى الأمريكى ، نشأت فى فيينا مدرسة الوضعية المنطقية ، متأثرة بالآراء التى نادى بها الفيلسوف الفرنسى (أوجست كونت) فى القرن التاسع عشر . وكانت هذه المدرسة رد فعل للإغراق الفلسفى فى العالم الناطق بالألمانية بعد الحرب العالمية الأولى . وكان هدفها هو دحض فائدة التنظير الميتافيزيقى فى الفلسفة . كان (أوجست كونت) قد قال إن التفكير الميتافيزيقى يمثل مرحلة ضرورية فى انتقال الفكر الإنسانى من مراحله البدائية إلى مرحلة العلم الحديث ، وعد الوضعيون المنطقيون أنفسهم دعاة العلم .

وقسم الوضعيون الجملة اللغوية إلى نوعين :

نوع يثبت صدقه أو زيفه عن طريق التحليل ، كما يحدث فى علوم المنطق والرياضيات ؛ ونوع يتحدد معناه فى علاقته بعالم الحقائق المادية ، مثل كل المقولات التى تتعلق بعلوم الفيزياء والتاريخ والاجتماع .

وفى إنجلترا قال (أ . ج . آير) - وهو من أتباع دائرة فيينا - إن المعنى لا يتحقق لأى جملة إلا إذا أثبتت الملاحظة العلمية صدقها . وإذن ، فالنظريات الميتافيزيقية تفتقر إلى المعنى لأنها لا يمكن إخضاعها للملاحظة العلمية . وفى مرحلة متأخرة قال أتباع الوضعية المنطقية إن النظريات الميتافيزيقية تمثل دوائر لغوية منغلقة على نفسها ، لا تحمل أى علاقة أو دلالة لأى شىء خارجها - أى أنها نشاط لغوى أساسا وليس وراءه طائل حقيقى ؛ والغرض منه هو التسلية وليس التعليم .

وطور (ڤتجنشتاين) هذه النظرة حين اعتمد فى فلسفته على تحليل اللغة الحية المتداولة . وقال إن الكلمات والجمل تكتسب معناها لا من ارتباطها بمدلولات ثابتة فى عالم خارجى ، بل من استخدامها فى سياق لغوى معين - أى أن السياق اللغوى يحدد المعنى ؛ ومن ثم فالمعنى يتغير وفق السياق ، دون ارتباط بمدلول خارجى . وهكذا أصبحت الحقيقة دائما متغيرة ؛ فهى الكلمة فى سياقاتها المختلفة اللا نهائية .

٣

النظرية الأدبية فى القرن العشرين :

وحيث إن علم الجماليات ارتبط دائما بالفلسفة ، فإن التنظير للأدب والفن فى القرن العشرين يعكس بوضوح هذين التيارين الفلسفيين اللذين تحدثنا عنهما . فالمتأمل فى النظريات الأدبية النقدية المختلفة منذ (أرسطو) حتى القرن العشرين يجد أنها كانت تتأرجح بين الكلاسيكية - أى النظرة المحافظة إلى الأدب بوصفه محاكاة موضوعية (أى لا تتدخل فيها شخصية الكاتب أو آراؤه) للواقع (وفق تفسير معين لهذا الواقع ، يمثل الرؤية الشرعية للواقع التى تفرضها الأيديولوجيا السائدة) ، ووفق قواعد أدبية متوارثة (تتفق والأيديولوجيا السائدة ، وتخدم رؤيتها للعالم) ، وبين الرومانسية - أى النظرة الثورية إلى الأدب بوصفه نشاطا فرديا روحيا خلاقا ، يقوم به الشاعر الفرد ، ويلتزم فيه بالقوانين التى تفرضها عليه رؤيته الشعرية الخاصة .

وعلى الرغم من اختلاف المذهبين ، حيث إن أحدهما موضوعى ، اجتماعى ، محافظ ، والآخر فردى وثورى ، كان كلا التيارين يؤكد - كما ذكرنا آنفا - انفصال الرؤية الشعرية عن العالم المتغير . كذلك يفترض كل من التيارين أن العمل الأدبى هو فى الأساس وسيط وموصل لمعنى ثابت ، ومطلق ، خارجه . فإذا كان الكلاسيكيون يرون فيه محاكاة للطبيعة (وفق رؤيتهم) بغرض تأكيد عناصرها الثابتة ، وقوانينها الأخلاقية الراسخة ، وإذا كان الرومانسيون يرون

فيه وسيلة لاستنباط رؤية الشاعر الخاصة فى طبيعة الحقيقة المطلقة الخالدة - أى وسيلة لاستنباط رؤية روحية متفردة فى طبيعة المطلق ، وتوصيل هذه الرؤية — فالافتراض الأساسى عند كليهما هو أن معنى العمل الأدبى يوجد قبل عملية الخلق ، خارجه ، سواء فى القوانين العالمية الراسخة فى الطبيعة لدى الكلاسيكيين ، أو فى بطن الشاعر الرومانسى . وهذا معناه أن عملية الخلق الفنى كانت لدى الرومانسيين والكلاسيكيين مسألة استنباط وصياغة فعالة لحقيقة لها صفة المطلق الثابت خارج العمل الفنى ومتغيرات التاريخ أيضا .

ولكن مع القرن العشرين نجد ثمة تغييرا جذريا فى هذه النظرة إلى العمل الفنى ؛ فلم يعد العمل الفنى انعكاسا سلبيا لشىء إيجابى خارجه ، بل أصبح إما عالما إيجابيا قائما بذاته ، يفرز قوانينه ، ومعناه ، وقيمته ، فى انفصال عن الفرد والمجتمع ، وإما فعلا إنسانيا ، إيجابيا ، لا يتحقق معناه وقيمته إلا فى نتائجه على الإنسان والمجتمع ؛ بمعنى أن **اتجاه الفلسفة إلى التحليل المنطقى وتحليل اللغة ، واكبه اتجاه فى النظرية الأدبية إلى علم اللغويات بفروعه المختلفة** ، فى حين **صاحب الاتجاه الفلسفى الذى يؤكد الفعل الإنسانى فى علاقته بالتاريخ (فى ضوء نسبية القيم) اتجاه فى النظرية الأدبية إلى النظر إلى العمل الأدبى بوصفه نشاطا إنسانيا يعكس المجتمع ويؤثر فيه ، ويتحدد توصيفه بما هو أدب ، ويتحدد معناه فى علاقته بالمجتمع فى أبنيته المختلفة** ، وأيديولوجياته المتصارعة . وإذا حاولنا التوضيح مع التبسيط الشديد المختصر ، أمكننا أن نرصد الاتجاهات التالية فى النظرة إلى الأدب :

١ -مدرسة النقد الحديث (الموضوعى) :

ازدهرت هذه المدرسة أساسا فى أمريكا وإنجلترا . وربما كان أشهر روادها الذين يعرفهم القارىء العربى هم : (ت . س . إليوت) ، و (كلينث بروكس) ، و (جون كرورانسوم) . والسمة الأساسية التى تميز هذه المدرسة هى محاولة الاستعاضة عن غياب المطلق والثابت فى الطبيعة البشرية - هذا الغياب الذى كشفته الفلسفة الحديثة - بجعل العمل الفنى نفسه مطلقا وثابتا وله قوانينه الخاصة وقيمته الباقية . لقد صورت هذه المدرسة (من خلال كتابات (إليوت) النظرية والتطبيقية ، وبصفة خاصة فى كتابه « **الغابة المقدسة** » ، ومن خلال تطبيقات « كلينث بروكس » فى كتابيه الشهيرين : « **الآنية المحكمة الصنع** » ، « **وكيف نفهم الشعر** » العمل الفنى على أنه عالم عضوى مستقل بذاته عن العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعورية ، يفرز للقارىء تجربة فنية لها معناها الموضوعى وقيمتها الجمالية الخالدة ، فى انفصال كامل عن متغيرات الحياة الإنسانية ونسبيتها . وكما يقول (تيرى إيجلتون) : « لقد كان النقد الحديث بمثابة أيديولوجيا صنعها مجموعة من المثقفين الذين فقدوا جذورهم فى ثقافة مجتمعهم ، وكان وسيلة دفاع عن النفس . لقد أعاد دعاة النقد الحديث اختراع القيمة المطلقة الغائبة من واقعهم ، وأسكنوها الأدب ، وأصبح الشعر لديهم يقوم مقام الدين ، أى أصبح مرفأ يهرعون إليه هربا من الإحساس بالاغتراب الذى نتج عن المجتمع الرأسمالى الصناعى . وأصبحت القصيدة عندهم تتعذر على البحث العقلانى ، مثل الخالق نفسه ؛ ونظروا إليها بوصفها شيئا منغلقا على نفسه ، يتعذر على أى شىء خارجها أن يلمسها أو يؤثر فى كيانها المستقل المتفرد . ولذلك فالقصيدة لا يمكن التعبير عنها إلا بلغتها هى ؛ وكل جزء فيها يرتبط بالآخر فى وحدة عضوية مركبة ؛ وأى محاولة لانتهاك هذه الوحدة إنما تمثل ذنبا لا يمكن اغتفاره »[٢١] .

لقد فصل النقد الحديث العمل الفنى تماما عن القارىء ، والعالم والفنان ، وجعل منه مطلقا شبه دينى . ولا يمكن للقارىء هنا إلا أن يلمح فى هذه المدرسة امتدادا وتحقيقا لاعتقاد الناقد والشاعر الإنجليزى (ماثيو أرنولد) فى القرن التاسع عشر - الذى عبر عنه فى مقالته الشهيرة « **الثقافة والفوضى** » - بأن الفن والأدب يجب أن يحلا محل العقيدة الدينية التى اهتزت اهتزازاً كبيرا نتيجة الاكتشافات العلمية ، وأن يقوما بدورها فى ترسيخ البعد الروحى والأخلاقى . لذلك لم يكن غريبا أن يتحول شيخ هذه المدرسة النقدية (ت . س . إليوت) من دين الأدب والتقاليد الأدبية إلى أكثر مذاهب المسيحية محافظة وتشددا وهى الكاثوليكية . لقد قبل (إليوت) للأدب إطارا مرجعيا واحدا أعطاه أيضا صفة المطلق ؛ بمعنى أن الأدب قد يتغير من داخله ، ولكنه يبقى منفصلا تماما عن الواقع التاريخى النسبى للفعل الإنسانى ؛ وكان هذا الإطار المرجعى هو التراث الأدبى . ومعنى هذا أن (إليوت) إذا سمح بإحالة العمل الأدبى (الذى عده النقاد الحديثون مطلقا) أو رده إلى أى شىء خارجه ، فإنما يحيله أو يرده إلى مطلق آخر من نوعه ، هو التراث الأدبى . ولكن برغم كل محاولات (إليوت) لتأكيد استقلال العمل الأدبى عن أى شىء خارجه وبراءته من أى انتماء أيديولوجى ، ورده إلى التراث الأدبى فحسب ، يؤكد كتاب (إليوت) الشهير بعنوان « **نحو مجتمع مسيحى** » ، وكذلك بعض مقالاته ومقولاته المتناثرة ، بما لا يدع مجالا للشك ، الطابع الأيديولوجى لنظريته . فالتراث الأدبى فى نظره هو ترجمة الفكر والتطبيق فى العالم المسيحى ؛ وهو كنز القيم التى أفرزتها المسيحية على مر العصور . وهكذا يمكننا أن نقول إن نظرية (إليوت) فى الأدب تمثل فى جوهرها دعوة دينية أيديولوجية ، تقترب فى روحها من دعوة (أرسطو) بأن الفن يجسد المطلق الثابت بعيدا عن التغيرات الإنسانية .

٢ — الشكلية :

ومع تأكيد مدرسة النقد الحديث أهمية الشكل فى العمل الفنى ، فقد أكدت كذلك التجربة الجمالية المطلقة ، التى تتولد عن الشكل ، وأعطت هذه التجربة دلالات عالمية شبه دينية . وربما كان هذا أهم ما يفرق مدرسة النقد الحديث عن المدرسة الشكلية . لقد نشأت المدرسة الشكلية فى روسيا فى بداية القرن العشرين ، وازدهرت فى العشرينيات ، واستمرت حتى قضى عليها (ستالين) . وكان من أقطابها (فيكتور شلوفسكى) و (رومان ياكوبسون) ، و (يورى تينيانوف) . والشكلية تمثل أساسا محاولة لتطبيق علم اللغويات - كما قدمه (فرديناند دى سوسير) فى كتابه المهم « **محاضرات فى علم اللغة العام** » (١٩١٦) - على دراسة الأدب . لقد طرح (سوسير) فى هذا الكتاب فكرة إقامة علم جديد يدرس جميع العلامات التى يستخدمها الإنسان بما فيها اللغة بوصفها أنظمة مستقلة عن الواقع ، قائمة بذاتها ، تحدد وتفرز المعانى التى يستخدمها البشر - أى بوصفها أنظمة تكوّن حصيلة المعرفة الإنسانية ، بصرف النظر عن الإنسان والدلالات المادية للرموز فى الواقع . كذلك ركز (سوسير) على الأبنية

اللغوية فى انفصال عن محتوى اللغة . وفى تطبيق الشكليين لمنهج دراسة اللغة على الأدب ركزوا على دراسة الشكل الأدبى فى انفصال تام عن المضمون ، ونظروا إلى المضمون بوصفه مجرد وسيلة لإبراز تشكيل فنى معين . وقد عد الشكليون ـ فى مرحلتهم الأولى ـ العمل الفنى مجموعة من العناصر الشكلية التى يرتبط بعضها بالبعض ارتباطا تعسفيا ؛ وفى مرحلتهم التالية وصفوا هذه العناصر بأنها وظائف متداخلة فى إطار نص ينتظمها جميعا فى وحدة فنية . وهكذا اقترب الشكليون اقترابا كبيرا من مدرسة النقد الحديث فى تأكيد أهمية الشكل بوصفه الأساس فى العمل الفنى . ومع ذلك يختلف الشكليون عن مدرسة النقد الحديث فى إنكار أن هناك قيمة جمالية مطلقة للعمل الفنى ؛ فالعمل الفنى بما هو نمط لغوى لديهم يتحدد توصيفه بما هو فن ، ومن ثم قيمته الجمالية ، فى علاقته بالأنماط اللغوية السائدة فى عصر ما ؛ فإذا اختلف عنها كان فنا ، وإذا تشابه معها انتفت عنه صفة الفن . فوظيفة الفن لديهم كانت هى استخدام اللغة بطريقة جديدة ، بحيث يثير لدينا وعيا باللغة من حيث هى لغة ؛ ومن خلال هذا الوعى يتجدد الوعى بدلالات اللغة ، هذا الوعى الذى تطمسه العادة والرتابة[٢٢] .

وعلى الرغم من تأكيد الشكليين نسبية المعنى والقيمة ، بل توصيف العمل الفنى من حيث هو فن ، فإنهم يتفقون مع (إليوت) ومدرسة النقد الحديث فى فصل العمل الأدبى تماما من حيث القيمة والمعنى عن الواقع الإنسانى ، ونفى أى إطار مرجعى له ، باستثناء إطار من جنس العمل نفسه ـ أى التراث الأدبى عند (إليوت) ، أو الأنماط اللغوية عند الشكليين . ومن الجدير بالذكر أن الشكليين يشتركون مع (سوسير) وبعض أتباعه فى النظر إلى اللغة بوصفها نظاما قائما بذاته ، ومنغلقا على نفسه ، ومنفصلا عن الواقع الفعلى للإنسان . وهم فى هذا يقتربون اقترابا كبيرا من نظرة ڤتجنشتاين إلى اللغة فى إطار فلسفته اللغوية . لقد اعتقد سوسير ـ كما يقول (جيفرى ستريكلاند) أن جميع أشكال التواصل الإنسانى ما هى إلا أنظمة تتكون من مجموعة من العلامات التعسفية ـ أى العلامات التى لا ترتبط ارتباطا طبيعيا ، أو منطقيا ، أو وظيفيا ، بمدلولات فى العالم الطبيعى[٢٣] . واعتقد (سوسير) أن أية علامة تكتسب معناها من خلال علاقاتها بالعلامات الأخرى ، وليس من خلال علاقاتها بالعالم الخارجى ؛ أى أن العلامات تكتسب معناها فى اختلافها عن العلامات الأخرى ، بصرف النظر عن الدلالات . وهكذا خلق (سوسير) من اللغة ـ بوصفها نظاما من العلامات يفرز معناه من داخله ـ مطلقا خارج حدود الفعل الإنسانى والظرف التاريخى . وكما دحض نقاد المدرسة الحديثة فى النقد تأثير الإنسان بما هو خالق أو قارىء فى معنى العمل الفنى أو قيمته ، رادين العمل الفنى إلى نفسه ، أو إلى تراثه الخاص ، كذلك دحض (سوسير) وأتباعه تأثير الإنسان فى معنى اللغة ، وتبعهم الشكليون فى ذلك . ولقد انتقد (جان مارى بنوا) فى كتابه « الثورة البنيوية » علم اللغويات الذى أتى به سوسير ، وقال ما معناه : إذا كان الوجوديون قد تخلصوا من الله ، فقد نجح سوسير فى التخلص من الإنسان . وقال : « كان الإنسان خالق المعنى ومصدره الحى ، ولكنه اختفى تماما فى ظل العلم الجديد الذى جعل المعنى حصيلة مجموعة من العلاقات اللغوية البنيوية والسيميوطيقية التى تفرز العلامات وتحدد المعانى . وفى ظل هذا التصور أصبح الإنسان إفرازا لغويا بدلا منه صانعا للغة »[٢٤] .

وخلاصة القول ، أن المدرسة الشكلية برغم تأكيدها نسبية القيمة الفنية والمعنى فى العمل الأدبى ، قد أصرت ، مثلها فى ذلك مثل مدرسة النقد الحديث ، على فصل العمل الفنى عن الواقع الإنسانى ؛ وكانت بهذا امتدادا طبيعيا لتيار الفلسفة اللغوية .

٣ ـ البنيوية (أو البنائية) :

وربما يرى البعض أنه كان من الأجدر بنا أن ندرج البنيوية ضمن التيارات الفلسفية المعاصرة ، التى ناقشناها آنفا ، بدلا من أن ندرجها ضمن تيارات النظرية الأدبية/النقدية ، بخاصة أن البنيوية ـ كما يقول (السيد ياسين) فى كتابه « **التحليل الاجتماعى للأدب** » ـ قد تحولت « من مجرد مصطلح إلى فلسفة أو أيديولوجية ، بسطت الآن رواقها على الفكر الفرنسى المعاصر »[٢٥] . ومع اتفاقى مع (السيد ياسين) فى أن البنيوية ـ مثلها فى ذلك مثل معظم النظريات الأدبية/النقدية تمثل فى أساسها موقفا عقائديا أو أيديولوجيا فإننى آثرت أن أتناولها بوصفها محاولة علمية منهجية لدراسة الظواهر ، كما يصفها أتباعها ، مع التركيز على دراستها للظواهر الأدبية ، بخاصة أن البنيوية لم تنشأ على أيدى فلاسفة محترفين ـ كما نشأت الوضعية المنطقية مثلا ، بل كان أول روادها علماء فى مجال الأنثروبولوجيا واللغويات . أضف إلى ذلك أن هناك عددا من المفكرين والعلماء ، الذين جرى العرف على وصفهم بالبنيويين ، قد أصبحوا غير مستعدين لقبول هذه التسمية ؛ ومن أبرزهم (فوكوه) والمحلل النفسانى الشهير (لاكان)[٢٦] . وقبل أن نفحص النظريات الأدبية / النقدية التى تمخضت عنها البنيوية ، يلزم أولا أن نلم بالملامح الأساسية العامة لهذا « المنهج العلمى » كما يسميه أتباعه .

ذكرنا آنفا أن (رومان ياكوبسون) كان من رواد الشكلية ؛ ثم ذكرنا تأثر المدرسة الشكلية بالبنائية فى علم اللغويات ، التى ظهرت تحت تأثير العالم اللغوى السويسرى (سوسير) . لذلك فمن المنطقى أن نجد (رومان ياكوبسون) يتحول من النظرية الشكلية فى الأدب إلى البنيوية . لقد كان (ياكوبسون) فى أول الأمر رائد مجموعة من الشكليين أسمت نفسها « **دائرة موسكو اللغوية** » عام ١٩١٥ ، ثم رحل إلى (براغ) عام ١٩٢٠ ، حيث أصبح من أوائل المنظرين للبنيوية فى اللغة والأدب الذى عده (ياكوبسون) ـ أساسا ـ فرعا من فروع اللغة ، يخضع لقواعد دراستها ومنهجها . فالبنيوية اللغوية ـ كما يقول الدكتور (زكريا إبراهيم) ـ « لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام ١٩٢٨ ، فى المؤتمر الدولى لعلوم اللسان ، الذى انعقد فى لاهاى بهولنده ، حيث قدم ثلاثة علماء من الروس ، ألا وهم (ياكوبسون) ، و (كارشفسكى) ، و (تروبتسكوى) ، بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة ، ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بيانا أعلنوه فى المؤتمر الأول للغويين السلاف ، الذى انعقد فى (براغ) عام ١٩٢٩ ، استخدموا فيه كلمة بنية بالمعنى المستعمل اليوم ، ودعوا إلى اصطناع « المنهج البنيوى » بوصفه منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها »[٢٧] . وأسس (ياكوبسون) دائرة براغ اللغوية ، التى استمرت تعمل بنشاط حتى نشوب الحرب

العالمية الثانية . وعندما رحل ياكوبسون فى أثناء الحرب إلى أمريكا ، التقى هناك بعالم الأنثروبولوجيا الفرنسى الشهير (كلود ليفى شتراوس) . وكما يقول (تيرى إيجلتون) ، « نبت من علاقتهما الفكرية الكثير من عناصر البنيوية الحديثة وأركانها »(٢٨) .

والبنائية أو البنيوية مصطلح مستمد من لفظة البنية . وأبسط تعريف للبنية هو ذلك الذى يسوقه الدكتور (زكريا إبراهيم) بعد عرضه لتعريفاتها المختلفة لدى عدد من المفكرين إذ يقول : « إنها نظام - أو نسق - من المعقولية ؛ فليست « البنية » هى « صورة » الشىء ، أو « هيكله » ، أو « وحدته المادية » ، أو « التصميم الكلى » الذى يربط أجزاءه فحسب ، وإنما هى أيضا « القانون الذى يفسر تكوين الشىء ومعقوليته . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن البنيويين حينما يبحثون عن بنية هذا الشىء أو ذاك ، فإنهم لا يتوقفون عند المعنى التجريبى الذى يضعه الواقع بين أيدينا - على نحو مباشر - وكأن كل ما يهمهم هو الوصول إلى إدراك العلاقات المادية الظاهرية التى تحقق الترابط بين عناصر المجموعة الواحدة ، بل إنهم يهدفون - أولا وقبل كل شىء - إلى الكشف عن النسق العقلى الذى يزودنا بتفسير للعمليات الجارية فى نطاق مجموعة بعينها »(٢٩) . ولقد حاول عالم النفس الشهير (جان بياجيه) إعطاء تفسير شامل للبنية فقال : « إن البنية لهى نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (فى مقابل الخصائص المميزة للعناصر) ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجه »(٣٠) .

ويتفق الدكتور (زكريا إبراهيم) مع (السيد ياسين) وغيره فى النظر إلى البنيوية على أنها تنطوى على موقف عقائدى ، أو تمثل منظورا فكريا خاصا . فهو يقول :

« من شأن هذا المنظور البنيوى أن يجعل من « الذات » مجرد « حامل » ترتكز عليه « البنية » (أو « البنيات ») ، كما أن من شأنه أيضا أن يحيل التاريخ إلى محض تعاقب اعتباطى لبعض « الصور » (أو « الأشكال ») . ولعل هذا ما عبر عنه « فوكوه » نفسه حين راح يقول : « إن النقطة التى شهدت هذه القطيعة إنما تقع - على وجه التحديد - يوم كشف لنا « ليفى شتراوس » - بالنسبة إلى المجتمعات - و « لاكان » - بالنسبة إلى اللاشعور - عن وجود احتمال كبير فى أن يكون « المعنى » مجرد تأثير سطحى ، وعندما بين لنا كل منهما أن ما قد وجد قبلنا ، وأن ما يدعمنا فى المكان والزمان ، إنْ هو إلا « النسق » أو « النظام » . ويضيف : « حينما صدر كتاب (فوكوه) المسمى باسم **الألفاظ والأشياء** عام ١٩٦٦ ، وحينما ظهر على أعقابه مؤلف (لاكان) الضخم الموسوم باسم كتابات (سنة ١٩٦٦ أيضا) .... فإن ... هذا الحدث المزدوج قد تسبب فى انزلاق البنيوية من مجال « المنهجية العلمية » إلى مجال « الأيديولوجيا » . وآية ذلك أن المنظور الفكرى الذى انطوت عليه هذه « البنيوية » الجديدة قد جاء مؤكدا للدعوى القائلة بأن فى تضاعيف هذا الاتجاه الفلسفى الجديد انكارا لقدرة البشر على صنع تاريخهم الخاص ، ورفضا لكل « نزعة إنسانية » . ومن ثم فقد راح البعض يؤكد أن النداء الخاص الذى اتحدت عنده كلمة البنيويين هو « إعلان موت الإنسان »(٣١) .

وربما كان أكبر دليل على أن البنيوية قد اكتسبت طابع المنظور الفكرى أو الموقف العقائدى هو هجوم بعض البنيويين - وعلى رأسهم (ليفى شتراوس) - على (سارتر) والوجوديين ، ودحض آرائهم فى « التقدم » و « المبادرة التاريخية » . ويتجلى هذا الطابع العقائدى أيضا فى محاولة بعضهم - وعلى رأسهم (ألتوسير) - إعطاء تفسير جديد للماركسية بحيث حولوها من فلسفة فعل ترتكز إلى مفاهيم الإنسان ، والتاريخ ، والممارسة ، إلى نظرية علمية تخلو من كل شوائب الأيديولوجيا ، « من أجل استبعاد كل إحالة إلى البشر بوصفهم القوى الفعالة المحركة لصيرورة العملية التاريخية »(٣٢) ؛ بمعنى أن (ألتوسير) قد حاول فى تفسيره لماركس تحويل الماركسية من منهج عمل ثورى يرتكز على الإنسان ، إلى نظرية رجعية تؤكد حتمية سيادة نظام لا سلطان للإنسان عليه . وهكذا - كما يقول الدكتور (زكريا إبراهيم) - « لم تعد « البنيوية » مجرد حركة منهجية علمية تبرز أهمية مفهوم « البنية » فى تفسير الظواهر الفيزيائية ، والبيولوجية ، والسيكولوجية ، والاجتماعية ، واللغوية ، والتاريخية ... الخ ، بل أصبحت أكثر من مجرد تطبيق للتحليل البنيوى فى بعض المجالات العلمية ؛ إذ صارت المحور الذى تدور حوله المشكلة الجذرية الكبرى التى تواجه عصرنا بأسره ، ألا وهى :

« من يكون البشر — اليوم — بإزاء أنظمتهم ؟ وما الذى أصبح فى وسعهم — الآن — أن يفعلوه لمواجهة تلك الأنظمة ؟ »(٣٣) .

وإذا نحن ركزنا على النظرية الأدبية النقدية التى تمخضت عنها البنيوية ، وجدنا أن هذا السؤال عن علاقة البشر بأنظمتهم اللغوية ، التى يدخل الأدب ضمنها ، قد ولد تيارين متميزين :

١ - **أما التيار الأول فيمثله (ياكوبسون) وأتباعه** . لقد اعتمد (ياكوبسون) فى نظرته إلى العمل الفنى على عنصرى الوظيفة والبناء ، مفسرا إياهما تفسيرا لغويا صرفا . قال إن القصيدة بناء وظيفى لغوى ، ينتظم فيه كلاً من العلامة (الكلمة المكتوبة) والدلالة (مفهوم الكلمة المكتوبة) مجموعة واحدة من العلاقات المتشابكة . وقال بوجوب دراسة العلامات التى تكوّن القصيدة فى استقلال تام عن أى شىء خارجها — أى ليس بوصفها انعكاسا أو تعبيرا عن أى شىء خارجها . وقال كذلك إن صفة الأدب تطلقها على القصيدة إذا اختلفت أنماطها اللغوية عن الأنماط السائدة فى المجتمع . وهذا معناه أن ياكوبسون قد جعل صفة الأدب صفة نسبية تعتمد على اختلاف النسق اللغوى فى القصيدة عن اللغة العادية - و (ياكوبسون) يمثل تيار البنيويين الذين اعتبروا الأنماط اللغوية السائدة فى حقبة ما أنظمة لغوية ، تحكمها — برغم ما قد يطرأ عليها من تحولات وتفاعلات داخلية — قوانين ثابتة متأصلة فى تكوين المخ الإنسانى نفسه ، على نحو ما اعتقد كلود ليفى شتراوس ، ومن ثم يمكن أن تعد قوانين مطلقة ، لا دخل للإنسان فيها ؛ فهى تسبقه ، وتحكم فكره ولغته ، مهما أصابها من تنويعات باختلاف الثقافات والعصور . وتعليقا على هذا التيار فى البنيوية يقول (تيرى إيجلتون) :

« استثنت البنيوية من مشروعها معطيات الواقع الحقيقى والإنسان فى لحظة واحدة ، ورأت البنائية أن العمل الفنى لا يشير إلى شىء خارجه ، وكذلك لا يعبر عن أى فرد . وعندما استثنت الفعل الإنسانى والفاعل من مشروعها لم يتبق لديها سوى نظام من القواعد

معلق فى الهواء ، وصفته بأنه نظام له وجوده المستقل ، وأنه يرفض أن يخضع لأى اعتبارات إنسانية »[34] . ويردد الدكتور (زكريا إبراهيم) الفكرة نفسها حين يقول : « لا شك أن المرء حين يقول عن أية واقعة إنها تمثل نظاما أو نسقا ، فإنه يرفع عنها كل « عرضية تاريخية » ، كما أنه يقضى فى الوقت نفسه على كل مباداة حرة . ولكن ، إذا كانت بعض الموضوعات ، وبعض مستويات الواقع ، قابلة لمثل هذه المعالجة النسقية ، فهل لنا أن نستنتج من ذلك أن تكون هذه الطريقة فى البحث صالحة بالنسبة إلى الموضوعات الأخرى كافة ؟ ألسنا هنا بإزاء ضرب من « الإمبريالية » التى حتى (كذا) وإن كانت بحسن نية ، فإنها لا تخلو هى الأخرى من تجن على الواقع ؟ »[35] .

ويتجلى التشابه الواضح بين مدرسة « النقد الحديث » وتيار البنيوية هذا فى النظرة إلى العمل الفنى إذا قارنا وصف (يورى لوتمان) ووصف (إليوت) لطبيعة القصيدة والمعنى الشعرى . ومع أن (يورى لوتمان) يعرف أساسا بأنه من رواد « السيميوطيقا » (أى علم دراسة العلامات) فى روسيا ، فإن السيميوطيقا تعد امتدادا للبنائية . فإذا كانت لفظة البنائية تشير إلى المنهج العام فى تناول العلامات ، فإن كلمة السيميوطيقا تشير إلى المجال أو الحقل الذى يطبق فيه المنهج البنيوى ، بمعنى أن البنائية يمكن تعريفها بأنها منهج دراسة الرموز والعلامات التى يستخدمها الإنسان دراسة تفصح عن القوانين التى تحكم بنياتها أو أنساقها .

وقد ظهر لـ (يورى لوتمان) فى عام ١٩٧٠ كتاب بعنوان (« بناء النص الفنى ») ، ثم تلاه فى عام ١٩٧٢ ظهور كتابه « تحليل النص الشعرى » . ويعرف (لوتمان) فى كل من الكتابين النص الفنى أو الشعرى بأنه نسق لغوى يقوم على مبدأ التشابه والتضاد ، ينتظم عددا من الأنظمة اللغوية التى تقع دائما فى حالة تقاطع يتولد من خلاله المعنى الذى لا يمكن فصله عن النص . ويؤكد (لوتمان) أن طبيعة العلامات فى القصيدة ، والأنظمة الصوتية والإيقاعية المتقاطعة ، التى تخلقها العلامات نفسها ، هى التى تحدد معنى القصيدة . وإذا انتقلنا إلى (ت . س . إليوت) ، رائد مدرسة النقد الحديث ، وجدناه يقول فى معرض الحديث عن موسيقى الشعر فى مقالته عن « الخيال السمعى » :

« إن من وظائف النظم الأساسية ، فى عالم تحكمه النسبية ، أن ينشىء صلات عن طريق التجاوب الموسيقى ؛ فموسيقى أية كلمة تكون دائما فى حالة (تقاطع) . . . فهى تتقاطع مع موسيقى الكلمات التى تحيط بها ، ثم مع موسيقى القصيدة ككل ، ثم مع معناها المباشر ، ثم مع جميع المعانى التى توحى بها ، وأيضا مع كل المعانى التى استخدمت فيها من قبل ، سواء فى الفن أو الحياة » . وبمقارنة هذين الرأيين فى طبيعة المعنى الشعرى ، وارتباطه بالسياق ، واستقلاله التام عن أى شىء خارجه ، يتجلى التشابه الشديد بين هذا التيار من البنيوية ومدرسة النقد الحديث .

٢ - أما التيار الثانى فى البنيوية فهو يرد العمل الفنى فى معناه وقيمته إلى الأنماط اللغوية التى تكونه ، ولكنه أيضا يربط هذه الأنماط بالواقع الإنسانى فى إطار تاريخى متغير . وقد نشأ هذا التيار ردَّ فعل للتيار الأول ؛ إذ إننا نجده دائما فى كتابات تتعرض لنظرية (سوسير) بالانتقاد . ولعل أهم ناقد لـ (سوسير) هو (إميل بنفنيست) ، الذى أصر على التفريق بين العلامة والدلالة فى اللغة . لقد تجاهل (سوسير) اللغة المتكلمة فى تنظيره « للبنائية اللغوية » ، وبنى تنظيره على اللغة المكتوبة فقط ، أى على العلامات أو الرموز اللغوية التى توجد فى ثبات وانفصال تام عن أى مواقف عملية حية ؛ ولهذا استطاع أن ينفى دور الدلالة والإنسان المتكلم من نظريته ، ويؤكد انفصال اللغة عن الواقع . ولكن (بنفنيست) فرق بين اللغة المكتوبة واللغة المتكلمة ، أو بين حقيقة اللغة — أى العلامات التى تمثل مفردات اللغة — ووظيفة اللغة — أى الجمل التى تنتظم هذه العلامات لتكوين أداة اتصال . وقال : « إذا كانت العلامة اللغوية خاصية من خاصيات اللغة فى ذاتها ، فإن الدلالة تنشأ من نشاط المتكلم الذى يوظف اللغة ويستخدمها » . كذلك أكد أن « معنى أى كلمة يحمل إشارات إلى الموقف الذى جاءت فى سياقه ، ورأى المتحدث . . . فالجملة لا تنفصل أبدا عن الآن وهنا »[36] . ويقترب (بنفنيست) — فى تأكيده ارتباط المعنى بالواقع الفعلى للإنسان ، ودور الإنسان الإيجابى فى صياغة المعنى — يقترب اقترابا كبيرا من المدرسة الهرمنيوطيقية (نسبة إلى علم الهرمنيوطيقا ؛ أى علم أو فن تفسير النصوص) ، التى نشأت من فلسفة (هيدجر) ، وتبلورت فى كتاب (هانز جورج جادامار) « الحقيقة والمنهج » (١٩٦٠) . لقد جعل (جادامار) أى تفسير للنص يعتمد على الموقف الذى يحدث فيه التفسير ، ويخضع لقيم نسبية — أى تتغير من زمن إلى آخر ، ومن ثقافة إلى أخرى . أى أن (جادامار) رفض ادعاء مدرسة النقد الحديث بأن هناك شيئا اسمه العمل الأدبى فى حد ذاته ، وأكد أن معنى أى عمل يتضمن جدلا بين تفسيراته المختلفة فى الماضى والحاضر[37] .

ونبعت حديثا من المدرسة الهرمنيوطيقية الألمانية مدرسة أخرى تدعى مدرسة « النظرية الجمالية فى الاستقبال » . وتؤكد هذه النظرية نسبية معنى العمل الأدبى وقيمته ، ودور القارىء فى صياغتها ؛ بل إن منظرها البولندى (رومان إنجاردن) ينظر إلى العمل الأدبى بوصفه مشروع معنى يقوم القارىء بتحقيقه . ولقد وصلت النظرة النسبية إلى معنى العمل الأدبى فى « نظرية الاستقبال » هذه إلى درجة التطرف على يدى الناقد الأمريكى (ستانلى فيشر) ، الذى ينكر تماما أن هناك أى وجود موضوعى على الإطلاق للعمل الفنى ، بل يعد العمل الفنى حصيلة كل قراءاته الممكنة . إن (فيشر) يفرق بين الوجود المادى للعمل الأدبى فى شكل كتاب ، أو صفحة مطبوعة ، أو مجموعة من الرموز والعلامات المرئية من ناحية ، ومعنى العمل الذى يوجد فى تجربة المتلقى له من ناحية أخرى . لقد جعل (فيشر) موضوع النقد لا النص المكتوب ، بل تجربة القارىء فى تلقيه ؛ أى أنه نقل إلى مجال النقد الأدبى ذلك التفريق الحيوى الذى أكده (بنفنيست) بين العلامة والدلالة فى نقده لبنيوية (سوسير) وأتباعه .

والمتأمل للنظريات النقدية فى القرن العشرين يدرك أن نظرية التلقى التى نبعت من الهرمنيوطيقية ، وركزت فى تناولها للعمل الفنى معنى وقيمة على استقبال القارىء له ، تمثل حلقة وصل بين ذلك الفرع من البنيوية ، الذى يرفض الواقع الإنسانى فى فحصه للعمل الفنى ، وفرعها الآخر الذى وصل البنيوية بنظريات النقد الاجتماعى والتاريخى والماركسى للأدب . ولعل كتاب (سارتر) « ما الأدب » يعد أوضح دليل على أهمية عنصر الاستقبال فى النظريات الأدبية

الحديثة ، التى تربط الأدب بالأنشطة الإنسانية الأخرى . ومع أن (سارتر) يركز على علاقة الكاتب بالعمل ، وينظر إلى العمل الأدبى بوصفه « فعلا » يعبر عن التزام الكاتب ومسئوليته ، فـإنه يؤكد أيضا أن تلقى العمل الفنى لا ينفصل عن إنتـاجه ؛ أى أن عملية إنتاج العمل الأدبى تتضمن جزءا أساسيا يتمثل فى عملية الاستهلاك أو التلقى . فالعمل الفنى يفترض مسبقا متلقيه ومخاطبه ، ويشكل نفسه وفقا لهذا المتلقى المفترض . وعلى هذا ، فالعمل الفنى يحمل فى نشأته رسالة أيديولوجية وفقا لتصور منتجه للمتلقى . وإذا اتفق الكاتب مع أيديولوجيا من يخاطبهم فسيجىء تشكيله الفنى مختلفا عن تشكيل الفنان الذى يلتزم بأيديولوجيا تختلف عن أيديولوجيا المتلقى . ويتتبع (سارتر) فى هذا الكتاب تاريخ الأدب الفرنسى منذ القرن السابع عشر ليدلل على ذلك . فالكاتب الكلاسيكى فى القرن السابع عشر كان يتبع الأسلوب الكلاسيكى لأن هذا الأسلوب كان علامـة على التزامه بإطار عام من المعتقدات والعقائد ، أى بالأيديولوجيا السائدة فى عصره . ثم يكشف (سارتر) عن الصراع بين كاتب القرن التاسع عشر الرومانسى وجمهوره ، ثم يتحدث عن أزمة الكـاتب فى القرن العشرين ، إذ هو لا يدرى تماما من يخاطب .

وعودة إلى البنيوية ، يقول (تيرى إيجلتون) إن البنيوية قد حملت فى أحشـائها منـذ البداية بذور نـظرية التفسير التاريخى والاجتمـاعى للأدب[٣٨] . ولكن ربما كـان من الأصدق أن نقـول إن « البنيويـة اللغوية » ـ كما أرسى قواعدها (سوسير) فى أوائـل هذا القـرن ـ حملت فى طياتها بذور البنيوية الأدبية بشقيها : الشق الذى يحاول أن يجد فى قوانين اللغة مطلقا يحل محل المطلق الذى انتفى من الـوعى الإنسانى ؛ وكذلك بذور البنيوية التى ترفض المطلق ، وتبدأ من منطلق الفعل الإنسانى فى تفاعله مع الظرف البيئى التاريخى . وتتجلى الصلة بين هذا الشق الأخير من البنيوية ، وتيارات النقد الماركسية مثلا ، فى التشابه الواضح بين أحد معتنقى البنيوية ومصححيها ، وهو (إميل بنفنيست) وأحد نقاد « مدرسة الشكلية الروسيـة » التى تأثـرت بها البنيـوية اللغـوية ، وهـو الناقـد والفيلسوف المـاركسى (ميخـائيل باختين) . لقد نشر (بـاختين) عـام ١٩٢٨ كتابـه الرائـد « منهج الشكلية فى الدراسـات الأدبية » ، ثم أتبعه عـام ١٩٢٩ بكتـاب « المـاركسية وفلسفـة اللغة » . لقـد فرق (بـاختين) ـ كـما فعـل (بنفنيست) ـ بين اللغة المكتوبة ، أو اللغة بما هى نظام تجريدى من العلامات لا تنتمى إلى واقع فعلى ، واللغة كما يستخدمها البشـر فى سياقات اجتماعية مختلفة . ثم وصف (باختين) اللغة المتكلمة بأنها لغة حوارية فى جوهرها ، بمعنى أنها موجهة دائما إلى متلق معين .

وقال (باختين) إن أى علامة لغوية ، ما هى فى حقيقة الأمر إلا محور ثابت يدور حوله صراع حوارى يتضمن وجهات نظر مختلفة ؛ فكل متكلم يريد أن يفرض معناه ووجهة نظره على العلامة اللغوية . وعلى سبيل المثال تمثل كلمة الحرية علامة لغوية ، ولكن تحديد معناها يتطلب الإلمام بتفسيراتها المختلفة لدى مجموعات متصارعة من البشر ، تحاول كل منها أن تفرض تفسيرها ، ومن ثم أيديولوجيتها عليهـا . فالكلمة فى رأى (باختين) هى حقل صراع عقائدى[٣٩] .

وبعد (لوسيان جولدمان) أهم ناقد استخدم المنهج البنيـوى فى التحليل الماركسى للأدب ، حاملا بذلك بذور النظرة التاريخية للأدب فى البنيوية إلى مرحلة النضوج . لقد تأثر (جولدمان) تـأثرا كبيـرا بالناقد الماركسى (جورج لوكاتش) ، وخصوصا بمحاولاته فى رصد التقابل بين الأنماط الروائية والأنماط القيمية فى الرواية الغربية فى القرن التاسع عشر . وحاول (جولدمـان) فى كتابـه « **الإله المختفى** » أن يربط الأبنية الفنية بالأبنية الأيديـولوجيـة ، فطرح فى تصـديره لهـذا الكتاب فكرته الأساسية ، وهى ـ كما يصوغها (السيد ياسـين) : « أن الوقائع الإنسانية تكون دائما أبنية كلية ذات دلالة ، تتسم بأنها عملية ونظرية وانفعالية على السـواء ، وأن هذه الأبنيـة لا يمكن أن تدرس بطريقـة وصفية ـ أى لا يمكن أن تفسـر وأن تفهم سوى فى منظور عملى مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم »[٤٠] .

وكان المنظور الذى اختاره (جولدمان) لدراسة الوقـائع الأدبيـة دراسة بنيوية هو المنظور الماركسى . وحـاول (جولـدمان) أن يقيم علاقة تماثل وترابط بين الأبنية « الفوقية » فى المجتمع ، وهى الأبنية التى تشمل الثقافة والأدب ، والأبنية « التحتيـة » التى تشمل نـظام العمل ووسائل الإنتاج ، وذلك فى إطار النظرية الماركسية ونظرتها إلى التاريخ ، التى تمثل الإطار المرجعى لمشروعـه . ويستطيع القارىء العربى أن يرجع إلى كتاب (السيد ياسـين) لاستقاء فكـرة واضحة مختصرة عن (جولدمان) ، أو أن يعـود إلى كتابـات (جولـدمان) نفسها ـ وقد ترجم بعضها إلى العربية ، خصوصا كتاب الإله المختفى أو الخفى إذ إن المقام يضيق بنا هنا عن التفصيل . ولكن الشىء المهم الذى ينبغى أن نذكره بالنسبة (لجولدمان) هو أنه ـ مثله فى ذلك مثل (ألتـوسير) ـ يتنـاول الماركسيـة أساسـا بـوصفهـا نـظريـة علميـة لا أيديولوجية ؛ أى أن الإنسان فى منهجه أو مشـروعه يحتـل مركـز المفعول به لا الفاعل . وقبل أن نترك البنيوية يجدر بنا أن نشير إلى أن اتجاه الفلسفة إلى التحليل اللغوى من نـاحية ، وإلى فلسفـة الفعل الإنسانى ـ كما تتمثل فى الماركسية والوجودية ـ من ناحية أخرى ، قد واكبه اتجاه مماثل فى النظرية الأدبية النقدية ، يظهر بوضوح فى مدرسة النقد الحديث ، والمدرسة الشكلية ، والتيار الوجودى ، والماركسى ، وأيضا فى فرعى البنيوية اللذين ذكرناهما : الفرع الـذى يقترب من المدرسة الشكلية ؛ والفرع الذى يمزج البنيوية بالنظريـة الماركسيـة ، ويأخذ فى حسبـانه السيـاق الاجتماعى والتـاريخى (سوء أكـد دور الإنسان فى صنع المعنى ، كما فعل بنفنيست ، أو أكد سيادة الأبنية على الإنسان ، كما فعل جولدمان) .

٤ - **التفكيكية** : والتفكيكية هى أحدث النظريات الأدبية النقدية ؛ وهى توصف دائماً بأنها أنجلو ـ أمريكية ؛ لأن أغلب روادها ـ مثل (بول دى مان) ، و (جـ . هيليس فيللر) ، و (جيفرى هارتمان) و (هـارولد بلوم) ، ينتمـون إلى جامعـة (ييل) الأمـريكية (التى شهدت أيضاً بدايات مدرسة النقد الحديث فى حقبة سابقة) ، ولأنها ـ كعادة معظم التيارات الأمريكية ـ انتقلت فوراً إلى إنجلترا .

ولكن الأب الـروحى والرائـد الأول لهذه المـدرسة النقـدية هـو ـ باعتراف جميع مؤرخى النقد الحديث ـ الفيلسوف الفرنسى (جاك دريدا) ، الذى أرسى دعائم هذه النظرية حين نشر عام ١٩٦٧ كتابه « **الحديث والظواهر** » ، الذى ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٣ ، ثم تلاه بكتاب « **عن علم النحو** » ، ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٦ ، ثم كتاب « **الكتابة والاختلاف** » ، الذى ظهرت ترجمته الإنجليـزية

عام ١٩٧٨ . وأثارت آراء (دريدا) اهتمام النقاد ، خصوصاً فى أمريكا ، فدعته جامعة (ييل) مراراً للعمل بها أستاذاً زائراً ، وألقى هناك كثيراً من المحاضرات . ثم استقطبت جامعة (ييل) أحد تلاميذه المخلصين وهو (بول دى مان) ، الذى جعل من (ييل) مركزاً لهذا التيار النقدى ، الذى أصبح يمثل الحركة الطليعية فى النقد المعاصر ، والذى اشتهر بعدائه الشديد لكل من مدرسة « النقد الحديث » والمذهب « البنيوى »[٤١] .

لقد نجح (دريدا) من خلال كتبه ومحاضراته وتلاميذه فى أن يخلق من حطام المذهب البنيوى تياراً إيجابياً جديداً . فالتفكيكية هى رد فعل لانهيار البنيوية فى فرنسا بعد أحداث ١٩٦٨ ؛ وهى إفراز طبيعى لحالة الإحباط والكفر بالنظريات الشاملة المتماسكة (ومنها الماركسية) ، التى اجتاحت فرنسا فى تلك الآونة . لقد قامت البنيوية على فكرة تأكيد سيادة منطق « البنية » المتماسك فوق الإنسان والمتغيرات ، وكانت صدمتها شديدة حين جعلتها أحداث الثورة الطلابية فى أوروبا بصفة عامة فى أواخر السبعينيات (وفى فرنسا بصفة خاصة فى ١٩٦٨) تدرك الدلالات الحزينة لنظريتها التى أثبتت الأيام صحتها ــ أى حين أثبتت البنية السياسية فى فرنسا قوتها أمام أى معارضة . وأصبحت فكرة البنية عدواً لدوداً للمفكرين . وارتد الكثيرون عن البنيوية ، كما فعل الناقد (رولاند بارت) فى كتاباته الأخيرة ، واتجه الكثيرون إلى الهجوم على جميع الأنظمة والنظريات العقائدية التى تخنق الفرد .

لقد طرح (دريدا) منهجاً فى تحليل النصوص الأدبية يقترب اقتراباً شديداً من منهج التحليل العملى فى مدرسة النقد الحديث ؛ إذ إنه يعتمد على توضيح المستويات المتعددة ، وعناصر المفارقة ، والتورية ، والإيحاء بمعانٍ متناقضة ، ويقوم على رصد التوترات الداخلية . ولكن منهج (دريدا) يختلف فى هدفه اختلافاً جذرياً عن مدرسة النقد الحديث .

فمدرسة النقد الحديث ترصد كل هذه الصراعات والتوترات الداخلية بغرض توضيح كيف ينتظمها العمل فى معنى كلى ، ووحدة عضوية مترابطة ، لها منطقها الداخلى . ولكن التفكيكيين يرصدون هذه التوترات بغرض دحض النظرية البنيوية القائلة إن اللغة تكشف من خلال أبنيتها عن طبيعة هذه الأبنية ومعناها ؛ أى بغرض دحض فكرة « البنية » (كما شرحناها آنفاً) ، وللتدليل على أن اللغة تتركب من عناصر متصارعة ، يحاول كل عنصر فيها هدم الآخر . وهم أيضاً يستخدمون « تكنيك » « النقد الحديث » فى الهجوم على الفكرة الأساسية فى النقد الحديث ، التى تقول بوحدة العمل العضوية ، وقيمته المطلقة ، واستقلاله عن أى شيء خارجه . و « التفكيكيون » يحللون العمل الأدبى لغوياً للكشف عن زيف المنطق الذى يحكم النظريات الفكرية ، والأبنية السياسية ، والمؤسسات الاجتماعية ، التى تبنى على هذه النظريات . ومعنى هذا أنهم يحاولون كشف الدور الذى تلعبه التراكيب اللغوية فى ترسيخ معان نأخذها مأخذ الحقائق ، ونبنى عليها أنظمتنا السياسية والاجتماعية[٤٢] .

إن المفسر أو الناقد التفكيكى يتناول النص لا بوصفه بناء عضوياً تحكمه قوانين داخلية صارمة ، كما اعتقد أتباع مدرسة « النقد الحديث » ، وكذلك دعاة المذهب « البنيوى » ، بل بما هو مركب ميكانيكى ، تعسفى ، غامض ، يتكون من رموز تحتمل عدداً لاحدّ له من المعانى المتضاربة ، ويمكن إعطاؤه أعداداً لا حصر لها من التفسيرات . فالفكرة التى تقوم عليها التفكيكية هى نقيض الفكرة التى تقوم عليها « البنيوية » ؛ ففى حين رأت البنيوية فى النص نظاماً يحكمه قانون معقول يعطى للنص تماسكه وترابطه الحتمى ، ترى التفكيكية فى النص مركباً مصطنعاً يفتقر بطبيعته إلى أى قانون ثابت يحكم تفسيره . فكل تفسير للعمل الأدبى وفق نظر « التفكيكية » يمكن دحضه من داخل النص نفسه عن طريق التحليل وكشف مناطق الغموض واللبس والتورية والتناقض فى استخدام الألفاظ وانتظام المعانى . وتنحو التفكيكية فى صورتها الإيجابية نحو منهج (دريدا) ، فتوظف منهجها لدحض الأيديولوجيا الظاهرة السائدة فى النص ، وذلك عن طريق كشف تناقضاتها وزيف منطقها (ولاغرو إذن أن نجد عدداً من النقاد الماركسيين يطبقون منهج « التفكيك » فى دراساتهم وتفسيرهم لبعض النصوص)[٤٣] . أما التفكيكية فى صورتها السلبية فتتجه إلى تأكيد استحالة التواصل عن طريق اللغة ، وإلى النظر إلى الأدب والنقد بوصفهما لعبة لغوية تنتفى عنها صفة الجدية .

و « التفكيكية » ــ كما ذكرنا آنفا ــ نشأت رد فعل لانهيار البنيوية ؛ وهى تحمل ملامح كثيرة من النظريات النقدية والأدبية التى سبقتها فى القرن العشرين ؛ فهى تستخدم تكنيك مدرسة « النقد الحديث » فى التحليل النصى ووسائلها ، بخاصة التركيز على كشف جوانب التورية والاستعارة ، وتعدد الإيحاءات للفظة الواحدة فى اللغة . ولكن فى حين كانت مدرسة « النقد الحديث » تركز على هذه الجوانب فى التحليل لتكشف كيف يتبلور المعنى الكلى من خلال عدد من التوترات اللفظية والمعنوية ، ركزت « التفكيكية » على هذه التناقضات إما لكشف التناقض الأيديولوجى فى النص ــ أو ما يسميه البعض « بالوعى الزائف » ، وإما لتأكيد استحالة تحقيق معنى متكامل ثابت لأى نص . كذلك لا يملك القارىء إلا أن يدرك أن « نظرية الاستقبال » قد لعبت دوراً كبيراً فى بلورة هذا التيار النقدى الأدبى ، بتركيزها دور القارىء فى فرض معنى النص ، ونسبية المعنى . ولكن المدرسة « التفكيكية » حملت هذه الفكرة إلى درجة التطرف ، حين جعلت من النقد والتفسير نشاطاً خلاقاً يوازى ويساوى الخلق الفنى . كذلك يمكن للقارىء أن يلمح فى طيات أفكار هذه المدرسة ونظرياتها فكرة الناقد الماركسى (باختين) ، القائلة إن النص هو حقل صراع عقائدى ؛ إذ إن أتباع هذه المدرسة يؤمنون بأن كل تفسير للنص يمكن معارضته من داخل النص نفسه ؛ أى أن النص يحمل فى داخله نصاً آخر ، أو عدداً من النصوص الداخلية (sub-texts) أو المتلازمة (co-texts) ، التى يظهرها المفسر ، بحيث يناقض كل تفسير ما سبقه ، وهلم جرا ، وحتى نهاية الزمان ، ويرجعون هذا إلى طبيعة اللغة التى يرون (على عكس البنيويين) أنها تعارض ، وتصارع ، بل تحطم نفسها من الداخل . وبهذا انتفى المطلق تماماً من النظرية « التفكيكية » .

و « التفكيكية » تلخص فى اتجاهاتها الإيجابية والسلبية وعى القرن العشرين بنسبية المعنى الكاملة ، وبخداع اللغة ، وسطوتها على الفكر ، وبأهمية الإنسان فى إعطاء التفسير ، وبتأثير الأيديولوجيا على فهم العالم والتعبير عنه وتفسيره ، وكذلك بأهمية التحليل اللغوى

الدقيق للمعانى والألفاظ ؛ وهى فى هذا كله تعد ابنة القرن العشرين بحق ، ونتاجه الطبيعى .

ومن العرض السابق للنظريات النقدية الأدبية فى القرن العشرين نخلص إلى أن هذا القرن قد شهد احتضار رؤية الوجود من منظور المطلق .

وكان السؤال الذى طرح نفسه بإلحاح على العاملين بالفن والأدب والفلسفة (والذى طرح نفسه بإلحاح شديد بصفة خاصة على كل من (سارتر) و (بريخت) ، و (إليوت) ، و (جيمس جويس) ، و (صمويل بيكيت) ، هو : كان الهدف قديماً من ممارسة الفلسفة والأدب هو فهم القوانين الخالدة التى تحكم العالم والفرد ، وتوصيلها عن طريق الفلسفة والفن بصورة فعالة إلى بقية البشر . ولكن ، الآن ، وقد أصبحنا نرى أن الوجود نسبى ومتغير ، ومفتقر إلى المطلق والثابت ، ما الهدف من الفن والأدب والفلسفة ؟

وما كانت كل النظريات الفلسفية والجمالية ، والتجارب الفنية فى جميع المجالات ــ ومنها المسرح ــ سوى محاولات للإجابة عن هذا السؤال بطريقة عملية مرضية ؛ بل إن طرح السؤال نفسه افترض فى حد ذاته بداية احتضار النظرية الأرسطية فى الشعر والدراما ؛ ذلك الاحتضار الذى أعلنه « المانيفستو » تلو « المانيفستو » بصوت عال فى القرن العشرين .

٤

المسرح والفلسفة فى القرن العشرين :

وإذا انتقلنا من مجال التنظير إلى الإبداع الفنى فى مجالاته المختلفة (وبخاصة مجال المسرح) وجدنا أن الغالبية العظمى من فنانى القرن العشرين ــ على اختلاف مذاهبهم ــ يشتركون فى خاصيتين أساسيتين : أما الأولى فهى إدراك انتفاء المطلق ، ونسبية المعنى والتجربة ــ ذلك الإدراك الذى عبر عنه سارتر حين قال إن كاتب القرن العشرين لم يعد يعرف من يخاطب ، والذى عبر عنه (أ.أ. ريتشاردز) حين تساءل فى جملة شهيرة : « كيف يمكن لأى شاعر أن يعالج فكرة الله فى عالم تحكمه قوانين النسبية ؟ » . وأما الخاصية الثانية فهى الانشغال الشديد الواعى بطبيعة اللغة وتراكيبها ، سواء عدها الكاتب أداة توصيل سلبية شفافة ، أو بناء يعتمد فيه المعنى على علاقات أجزاء هذا البناء بعضها بالبعض ، أو تركيبة تعسفية تفرض قوالبها على الواقع . وقد يقول البعض إن الانشغال الواعى بأمر اللغة فى الشعر ليس شيئاً جديداً ؛ فقد تحدث أرسطو عن لغة الشعر والتراجيديا ، ونادى باستخدام لغة منمقة embellished language فى الدراما . كذلك تحدث الشاعر الكلاسيكى (بوب Pope) عن ضرورة توخى البساطة والجمال فى استخدام اللغة ، كما خصص الشاعر الإنجليزى (وليام وردزورث) جزءاً فى مقدمته لمجموعة القصائد التى كتبها هو و (كوليردج) ، وأسمياها « مواويل غنائية » ، لمناقشة نوع اللغة الجديدة البسيطة التى يستخدمها ، والتى تبتعد عن الإشارات الكلاسيكية ، والتجمل والتنسيق ، وتهدف إلى البساطة وصدق التعبير . ولكن فى كل هذه الحالات نجد أن الشاعر الناقد يناقش مدى « فاعلية » اللغة بما هى أداة توصيل ، ولا يتشكك أبداً فى « طبيعتها » الأساسية بوصفها أداة توصيل . ولكن فى القرن العشرين ، يمكننا أن نقول إن اللغة قد أصبحت لا مجرد أداة فعالة فى صياغة الموضوع ، بل أصبحت ، فى أحيان كثيرة ، موضوع الأدب نفسه . وقد ترتب على هذا الوعى الشديد باللغة اختفاء مذهب الواقعية من الأدب والمسرح الجاد اختفاءً يكاد يكون تاماً . وترتبط ظاهرة الوعى الشديد باللغة (بوصفها مجموعة من التقاليد التعسفية التى تتحكم فى صياغة أسلوب التفكير ومضمونه) ارتباطاً منطقياً باختفاء الواقعية . فالواقعية بما هى أسلوب فنى ــ تعتمد أساساً على فكرة استخدام اللغة بوصفها موصلاً شفافاً للواقع ، لا يتدخل بأى حال فى شكل هذا الواقع ومعناه . أى أنها تفترض وجود واقع موضوعى ثابت خارج الإنسان واللغة . ولكن ، وكما رأينا من العرض السابق للنظريات الفلسفية والنقدية ، لم تعد مثل هذه الفكرة مقنعة فى القرن العشرين فى ظل نظرية النسبية واكتشافات العلم ، ومنهج البنيوية اللغوى ، ومنهج التفكيكية ، وفلسفة التحليل اللغوى ــ وكلها أثرت تأثيراً بالغاً على النظرة إلى الأدب فى القرن العشرين . وربما كان أكثر النقاد المحدثين تأكيداً لاستحالة العودة إلى النظرية الواقعية فى اللغة ، ومن ثم فى الأدب والمسرح ، فى ظل النظريات الجديدة فى اللغة ، هو الناقد والكاتب الفرنسى المعروف (رولاند بارت) . ففى مجموعة متتالية من الكتب تناول (بارت) اللغة من منطلق علاقتها بالعرف السائد فى ثقافة ما ، فى حقبة تاريخية ما . وأكد (بارت) أن النظرة إلى العالم تتولد فى أحيان كثيرة من اللغة التى يستخدمها المجتمع ، بحيث تصبح اللغة لا تعبيراً عن العالم ، بل صياغة فعلية لهذا العالم[٤٤] . وأكد (بارت) أن الأمانة تقتضى أن تعلن اللغة عن نفسها بوصفها نظاماً يفرز معانيه من تراكيبه وتقاليده ، لا أن تنكر وجودها وتدعى ــ كما تفعل فى الأدب الواقعى ــ بأنها أداة توصيل شفافة ، تقدم الواقع كما هو ، دون تدخل من أى نوع .

وفى مواجهة انتفاء المطلق ، ونسبية المعنى واللغة ، وجد فنانو القرن العشرين فى الغرب أنفسهم فى مأزق حقيقى ، حاول كل منهم أن يخرج منه بطريقته . وربما لهذا السبب شهد القرن العشرون كماً هائلاً من التجارب الأدبية والفنية بصورة لم يسبق لها مثيل .

ومما لاشك فيه أن كل تجربة فنية لها خاصيتها المتفردة ، التى تتبلور من خلال مزاج الفنان نفسه ، وظروفه الخاصة ، والمؤثرات الاجتماعية والفكرية التى تعرض لها . ومما لاشك فيه أيضاً أن أى محاولة للتعميم تحمل فى طياتها بعضاً من التبسيط الذى قد يصفه البعض بأنه إخلال . ولكن الدارس لتاريخ الأدب فى علاقته بالفلسفة من ناحية ، وبالإبداع من ناحية أخرى ، لابد أن يتحمل مثل هذه المخاطرة فى محاولة تكوين فكرة واضحة عما يحدث فى هذا المجال . وعلى هذا ، يمكننا القول إن التجارب الفنية التى برزت فى القرن العشرين فى أوروبا ، فى ظل المناخ الفكرى العام ، الذى حاولنا رصده فيما سبق ، تمثل اتجاهين أساسيين ؛ اتجاه تأثر بفلسفات اللغة ؛ واتجاه تأثر بفلسفات الفعل . ويشمل كل اتجاه عدداً من التيارات سنفصلها فيما يلى :

أولا : الاتجاه الإبداعى الذى تأثر بفلسفة اللغة :

١ - والتيار الأول الذى يتضمنه هذا الاتجاه يتمثل فى تناول بعض الكتاب للأدب بوصفه نشاطا لغويا يحاول الفنان من خلاله إرساء قواعد نظرية ميتافيزيقية جديدة ، فردية ، وخاصة بالكاتب ، أو

تأكيد نظرية ميتافيزيقية تاريخية عفا عليها الزمن ، وإقناع القارىء بقبولها والتعامل معها بوصفها الإطار المرجعى الذى يرد إليه العمل الفنى ، والذى يتم من خلاله تحديد معنى التجربة التى يتعرض لها ودلالاتها .

وبالطبع لم يكن كتاب القرن العشرين أول من حاولوا طرح فلسفاتهم الخاصة من خلال أعمالهم الأدبية ؛ فقد قام بعض الشعراء الرومانسيين، مثل (شيلى) و(وردزورث) ، بجهد مماثل فى القرن التاسع عشر ، ولكن ما يفرق كاتب القرن التاسع عشر عن كاتب القرن العشرين هو قدر الثقة . ففى القرن التاسع عشر لم تكن فكرة النسبية قد أستشرت فى الوعى الإنسانى كما فعلت فى القرن العشرين . لذلك كان الكاتب ـ مهما اختلف مع معاصريه ـ لا يعدم الأمل فى إقناعهم ، وكان كذلك يتمتع بقدر من اليقين فى صحة آرائه لا نجده فى كاتب القرن العشرين ، الذى يحاول أن يؤمن فى ظل النسبية التى صبغت جميع الأفكار والعقائد . لهذا نجد الكاتب الرومانسى يعرض فلسفته فى صورة واضحة شبه تقريرية ، مؤمنا بأن رنة الصدق فى شعره ، والدلائل التى يسوقها ، تكفى القارىء . ولكن فى ظل فلسفات القرن العشرين لم يعد لكلمة «الصدق» معنى محدد ، ولم تعد أى دلائل تشير بالضرورة إلى حقيقة موضوعية . لهذا كان على فنان القرن العشرين أن يعتمد كلية على العمل الفنى فى إقناع القارىء ، ولو إقناعا مؤقتا ، بقبول رؤية الكاتب وفلسفته بوصفها إطار العمل المرجعى الذى يستقى منه دلالته ، وكان عليه أن يبنى رؤيته وفلسفته فى صميم العمل ، وأن يأخذ فى اعتباره النظرات المعارضة ، ويحاول احتواءها فى إطار العمل . وقد وضع كل هذا عبئا فنيا كبيرا على الكاتب ، وقاده إلى التعمق فى التجريب والتجديد والابتكار ، حتى يحل معضلة التواصل فى عالم تحكمه النسبية .

ولعل أبرز أدباء القرن العشرين ، الذين يمثلون هذا الاتجاه فى المسرح هما (ت . س . إليوت) ، والشاعر والكاتب المسرحى الأيرلندى (و . ب . ييتس) . لقد حاول (إليوت) فى مرحلته الأولى ، قبل أن يعتنق المذهب الكاثوليكى ، أن يتخطى بوصفه كاتبا عقبة غياب المطلق ونسبية المعنى ، بأن يطبق عمليا نظريته النقدية فى الأدب . لقد قال فى هذه النظرية إن العمل الفنى لا يرد إلى شىء خارجه سوى التراث الأدبى ؛ وعلى هذا ، فقد أحاط قصيدته الأرض الخراب ،بكم هائل من الحواشى التى تشرح إشاراته الخفية أو الواضحة فى سياق النص إلى عدد كبير من النصوص الأدبية ، والتاريخية ، والدينية ، وعدد من الأساطير القديمة ، التى أصبحت جزءا من التراث الأدبى . ومعنى هذا أن (إليوت) حاول أن يضمّن نصه عن طريق اللغة إطاره المرجعى اللغوى ، بحيث يمكن توصيل معناه دون رجوع إلى أى إطار خارج التراث الأدبى . ثم استخدم إليوت فى مرحلته التالية ، بعد اعتناقه الكاثوليكية ، هذه العقيدة الصارمة إطار مرجعيا له ، سواء فى مسرحياته أو فى رباعياته التى تحمل بوضوح نبرة الإنشاد الدينى وإيقاعاته القوية . ومن الجدير بالذكر أن (إليوت) عندما اتجه إلى المسرح فى ظل الفلسفة المسيحية وجد نفسه ينزلق دون وعى إلى تراث المسرح الإغريقى ، على نحو يؤكد التشابه الذى رصدناه آنفا بين الإطار الفلسفى العام للمسرح اليونانى القديم والإطار الفلسفى العام للمسرح فى ظل الفلسفة المسيحية . لقد بنى (إليوت) مسرحيته« اجتماع شمل العائلة »على أفكار اللعنة والذنب والتكفير ؛ وهى أفكار شائعة فى المسرح الإغريقى ؛ وخلق تماثلا بين بطله (هارى) و(أورست) بطل ثلاثية أيسخيلوس الشهيرة (الأورستايا) . وهو بذلك أعاد صياغة أسطورة بيت (أجاممنون) صياغة عصرية ، ليؤكد امتداد الحاضر فى فلسفات الماضى ، وامتداد الناموس الأخلاقى المسيحى فى الناموس الأخلاقى اليونانى . ولم تنجح محاولات (إليوت) إلا فى خلق نوع من التغريب غير المفهوم ، الذى حاول أن يتخلص منه تدريجيا فى مسرحياته التى تلت « **اجتماع شمل العائلة** » . وربما كان السبب الأساسى فى إخفاق مسرح (إليوت) هو أنه حاول من جديد استخدام المسرح وفقا للنظرة الأرسطية بعد انتهائها ، أى استخدام المسرح لمحاكاة الواقع محاكاة فلسفية بغرض ترسيخ نظرية ميتافيزيقية لها دلالاتها المحافظة على المجتمع والسياسة ، متجاهلا الرؤية النسبية ، وروح الثورة والتشكك ، التى سادت القرن العشرين فى أوروبا ، فجاءت مسرحياته أقرب ما تكون إلى الدراما البرجوازية الواقعية الأخلاقية ، التى تناقش معاناة بعض أفراد هذه الطبقة ، الذين يتمتعون بحساسية غير عادية ، وتصل هذه المعاناة لا بالواقع الاجتماعى ، بل ببعد ميتافيزيقى مفترض ، أو مطلقات أخلاقية . ولكن فى يدى (إليوت) تقنعت الدراما البرجوازية من هذا النوع بالشعر ، لتعطى إحساسا زائفا بالتقعر الفلسفى .

لقد كانت أولى مسرحيات (إليوت)« **جريمة قتل فى الكتدرائية** »هى أنجح مسرحياته بإجماع الآراء ؛ وقد قدمت لأول مرة فى كتدرائية فى (إدنبره) خلال أحد المهرجانات المسرحية التى تعقد سنويا بهذه المدينة . ويرجع نجاح هذه المسرحية أساسا إلى صراحتها الأيديولوجية . فالمسرحية تمثل دعوة مباشرة إلى العقيدة الكاثوليكية ؛ وهى دعوة يتم تجسيدها مسرحيا فى إطار دينى مؤثر وملموس ، هو الكنيسة أو الكتدرائية ، وفى لغة شعرية تناسب جلال المكان . وهى فى هذا تقترب اقترابا شديدا من العروض المسرحية الكنسية فى العصور الوسطى ، قبل انفصال المسرح عن الكنيسة ، وقبل بزوغ العلمانية . ومن المسلم به أن معظم المتفرجين الذين يذهبون إلى كنيسة أو كتدرائية لمشاهدة هذه المسرحية هم من المؤمنين بهيكل العقائد الذى يرمز إليه المكان ، أو على الأقل على استعداد لتعطيل ملكة النقد والتشكك الفكرى لديهم تعطيلا مؤقتا ، والدخول فى روح المكان ، وقبول الإطار العقائدى الذى يرمز إليه . لقد فرق إليوت بين « التصديق العاطفى » و« التصديق العقلى » ـ على طريقة (كوليردج) ـ وقال إن اختلاف الإطار العقائدى الذى يطرحه العمل الأدبى عن الإطار العقائدى الذى يؤمن به القارىء أو المتفرج لا يمثل بالضرورة عائقا لاستمتاع المتفرج بالعمل ؛فالمتفرجيعطل عقله ليتلقى التجربة الوجدانية التى يجسدها العمل . وقد نأخذ على (إليوت) هنا فصله التعسفى بين « العقل » و« الشعور » ، ونرى فى هذا الفصل نوعا من الخداع والتزييف . ولكن صراحة الدعوة فى مسرحية« **جريمة قتل فى الكتدرائية** » كانت على أية حال سببا أساسيا فى نجاحها .

وإذا انتقلنا من الحديث عن (إليوت) إلى فحص أعمال الشاعر والكاتب المسرحى الأيرلندى (و . ب . ييتس) ، وجدنا فى أعماله هو كذلك محاولة جادة مستميتة لخلق إطار مرجعى فلسفى لشعره ومسرحه . ولكن (ييتس) ، على عكس (إليوت) ، لم يختر أن

يسلك طريق العودة إلى أحضان الفلسفة اليونانية أو المسيحية ، وإنما شرع فى خلق نظرية فلسفية خاصة من وحى الديانات الشرقية وتعاليم عالم الروحانيات السويدى المشهور (سويدنبورج) ، ثم قام بعرض هذه الرؤية الفلسفية الخاصة وشرحها فى كتابه الشهير « البرج » . وقد أصبح هذا الكتاب هو الإطار المرجعى الذى لابد لدارس أعمال (ييتس) من الاطلاع عليه حتى يفهم كتاباته فهما دقيقا واضحا . وإلى جانب هذه الفلسفة الخاصة الغامضة ، حاول (ييتس) فى تنظيره للحركة المسرحية الأيرلندية أن يستفيد من الأساطير الشعبية الأيرلندية بوصفها معروفة للجميع ، وأن يجعل من هذه الأساطير الجسد الذى ينفث فيه روح فلسفته الخاصة . لقد وجد (ييتس) فى هذه الأساطير وسيلة جيدة لترسيخ مجموعة من القيم المطلقة ، التى عدها الأساس فى حياة الإنسان الروحية ، فجاء مسرحه شبيها بمسرح (ميترلنك) والرمزيين من ناحية ، ومقتفيا أثر مسرحيات (النو) اليابانية من ناحية أخرى .

ومع أن (ييتس) يرجع إليه الفضل الأول فى إنشاء الحركة المسرحية الأيرلندية ، فقد أسس مسرح (الأبى) الشهير فى (دبلن) ، ورأسه وعمل مخرجا به ومنظرا لفلسفته ، إلا أن مسرحياته غرقت فى غموض الرمز وفلسفة المؤلف الخاصة ، حيث إنه تجنب فى مسرحياته ــ مثله فى ذلك مثل (إليوت) والرمزيين ــ التعرض للواقع الفعلى النسبى للإنسان ، وحاول أن يقدم تفسيرا ميتافيزيقيا شاملا للوجود بعد انتهاء عصر الميتافيزيقا . لذلك لم يكن غريبا أن يتجه (ييتس) تدريجيا إلى المسرح اليابانى ولغة الحركة ــ بدلا من لغة الكلمات ــ فى مجموعة مسرحياته التى أطلق عليها اسم « مسرحيات للراقصين » . وكما فعل الرمزيون من قبله ، وجد (ييتس) فى الأسلوب اليابانى فى التجسيد الحركى المسرحى مهربا من أزمة نسبية المعنى فى غياب المطلق ، وتعذر التواصل ، وانفصال الكلمة عن أية دلالة واضحة . وعلى أيدى (ييتس) فى أيرلنده ، وعلى أيدى التعبيريين فى ألمانيا ، تدهورت أهمية الكلمة بوصفها الموصل الأول على خشبة المسرح ، حتى وصلت إلى الاعتراف المباشر بعبثيتها فى مسرح العبث . إن ازدهار ما أصبح يعرف بلغة المسرح ــ أى الاعتماد فى العرض المسرحى أساسا على الاستعارة المرئية ، والتشكيل المجسد ، والحركة ، والإضاءة ، وبقية عناصر العرض المسرحى المرئية والسمعية ــ كان نتيجة طبيعية لازدياد وعى فنانى المسرح فى القرن العشرين بصعوبة التواصل اللغوى فى ظل النظريات الفلسفية واللغوية الحديثة ، التى أكدت نسبية المعنى كما أوردنا سابقا .

وفى حين حاول (إليوت) و (ييتس) استخدام الأسطورة استخداما إيجابيا ــ أى استخدامها لتجسيد رؤية فلسفية معينة ــ حاول كتاب آخرون استخدامها استخداما سلبيا ، أى بوصفها مجرد حامل سلبى لعدد من المعانى المفككة التى يصعب انتظامها فى بناء منطقى مترابط . وربما كانت أشهر محاولة فى هذا الصدد هى محاولة الروائى الأيرلندى (جيمس جويس) فى روايته « أوليس » (« عولس ») ، التى استخدم فيها أسطورة « أوليس » لتكون حاملاً أو هيكلاً ركب عليه معظم أساليب اللغة الإنجليزية فى الكتابة ، البلاغية منها والأدبية ، منذ العصور الوسطى حتى الآن ، واستخدمها لعرض يوم عادى فى حياة شخص عادى يعيش فى مدينة عادية ــ هى (دبلن) ــ منذ أن يغادر بيته فى الصباح حتى يعود إليه فى المساء . وهكذا أصبح موضوع الرواية هو اللغة ؛ أى كل المعانى الممكنة التى يمكن أن تعبر عنها جميع الأساليب اللغوية الممكنة .

٢ - وأما التيار الثانى الذى نجده فى الاتجاه الإبداعى الذى تأثر بفلسفة اللغة فيمثله مجموعة الكتاب الذين قبلوا اكتشافات الفلسفة الحديثة ، خصوصا فيما يتعلق بغياب المطلق ونسبية المعنى ، دون أن يحاولوا إيجاد نظرية جديدة تطرح تصورا جديدا للمطلق . وانصرف بعضهم إلى تصوير الموقف المضحك الباكى لإنسان القرن العشرين ، مؤكدين عبثية الحياة فى غياب المطلق ، فظهرت ، **حركة مسرح العبث** ، التى أخذت من الفلسفة الوجودية جانبها السلبى التشاؤمى ، الذى يقول بوحدة الإنسان الوجودية واغترابه فى عالم يناصبه العداء ، وباستحالة التواصل على أسس موضوعية ، وجعلت من هذه الأفكار أرضيتها وإطارها المرجعى . وفى هذا تكمن المفارقة التى تمثل الفكرة الأساسية التى قام عليها مسرح العبث . والمفارقة هى أن مسرح العبث يعترف بغياب المطلق ، ولكنه فى الوقت نفسه يستحضر هذا المطلق المفقود طوال الوقت عندما يجعل التحسر على هذا الغياب والبكاء عليه موضوعه الأساسى الواحد ، المتكرر . وفى هذا يكمن التشابه الفلسفى بين مسرح العبث والمسرح الإغريقى ، برغم اختلاف الأسلوب الواضح بينهما ؛ فالمطلق فى المسرح الإغريقى كان يفرض نفسه على الأحداث حضورا ؛ أما المطلق فى مسرح العبث فيفرض نفسه بمحض غيابه ــ أى أنه الغائب/الحاضر دائما على مسرح الأحداث . وقد جعل (صمويل بيكيت) من (جودو) فى مسرحيته الشهيرة « فى انتظار جودو » **رمزا عالميا لهذا المطلق الغائب ، الذى يصبح غيابه هو موضوع الحياة الأساسى** . إن مسرح العبث ، مثله فى ذلك مثل المسرح الإغريقى ــ يعتمد على ربط الإنسان بالمطلق ، سواء كان حاضرا أو غائبا ، متجاهلا تماما واقع الإنسان الاجتماعى والتاريخى . وهكذا ظل البعد الميتافيزيقى يهيمن على الإنسان فى مسرح العبث كما كان يهيمن عليه فى المسرح الإغريقى . ولهذا لم يكن غريبا أن يقول بعض النقاد إن مسرح واحد من أشهر كتاب العبث ، وهو (يونسكو) ، يقترب فى روحه اقترابا شديدا من المسرح كما نظر إليه (أرسطو) . ومسرح العبث ، مثله فى ذلك مثل المسرح الإغريقى ، مسرح شعرى النزعة ، وإن كتب نثرا ، فهو مسرح يعتمد على الاستعارة الشعرية التى توحد بين مستويات التجربة وعناصرها المتباينة فى رؤية شاملة ، تبلور القانون العام الذى يحكم الأشياء فى كليتها . كان هذا القانون المهيمن العام فى المسرح الإغريقى هو القدر ، فأصبح فى مسرح العبث هو غياب « القدر » أو « جودو » أو « المطلق » ــ ذلك الغياب الذى أصبح اسمه « العبث » . وفى حين كانت الاستعارة الشعرية فى المسرح الإغريقى استعارة لغوية ، أصبحت الاستعارة ، فى مسرح العبث الذى يقوم على فكرة لا جدوى اللغة ، استعارة حركية مرئية مجسدة[٤٥] . والقارىء لمسرح العبث نادرا ما يجد فيه شخصيات متفردة ومحددة الملامح فى إطار سياق اجتماعى تاريخى محدد ؛ فشخصيات هذا المسرح تقترب إلى حد كبير من النمط الإنسانى الذى كان يقوم بدور البطولة فى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى ، وكان يسمى ببساطة الإنسان أو (Everyman) ، أى رمز جميع البشر . كذلك فالموقف الأساسى المتكرر فى مسرح العبث هو الموقف نفسه الذى نجده

فى هذه الدرامات الدينية ، وهو « البحث عن الخلاص الروحى » . ولكن فى حين كان مسرح العصور الوسطى الدينى يؤكد إمكانية هذا الخلاص ، جاء مسرح العبث ليؤكد استحالته . لهذا يحق لنا أن نصف مسرح العبث كما نجده عند بيكيت بصفة خاصة بأنه مسرح دينى فى جوهره ، ينعى غياب العقيدة ، ويؤكد بصورة غير مباشرة وملتوية أهمية الإيمان بالمطلق ، كما يؤكد تفوق الرؤية الدينية على الرؤية العلمانية . وهو أيضا مسرح يدحض أهمية الفعل الإنسانى فى تقرير المصير ؛ إذ هو يبدأ بتأكيد عبثية الفعل والقول فى غياب العقيدة ، وينتهى إلى إنكار الإنسان والتاريخ . وبرغم أن الكاتب الفرنسى (يوجين يونسكو) يختار عادة أن يضع شخصياته فى إطار اجتماعى واضح بعض الشىء ، فإن التجربة التى يصورها مسرحه فى النهاية هى تجربة دينية أساسا ، لا اجتماعية . ففى مسرحية قاتل بلا أجر (Tüeur sans gages) على سبيل المثال ، يقدم يونسكو صورتين متناقضتين ؛ واحدة تمثل المجتمع الفرنسى الحاضر ، والأخرى تصور عالما مثاليا تقدم فيه التكنولوجيا جميع الحلول ، إلى درجة التحكم فى المطر وفصول السنة . ولكن المسرحية تستخدم التناقض بين الصورتين لتؤكد فى النهاية أن هناك مشكلة واحدة لن ينجح الإنسان فى تخطيها أو حلها ، وهى مشكلة الموت الذى يقف خارج حدود العقل والمنطق والتكنولوجيا والأخلاق والقوانين الوضعية . ويتجلى هذا فى اللقاء الذى ينهى المسرحية بين القاتل المجهول (الذى قد يظهر أو لا يظهر على المسرح ـــ كما يقول (يونسكو) فى الإرشادات المسرحية) ، والذى يرمز إلى الموت ، وبطل المسرحية (بيرانجيه) الذى يمثل فى هذه المسرحية ، وفى معظم مسرحيات يونسكو التى يدعى فيها البطل دائما « بيرانجيه » ، الإنسان ، أو Everyman . ومعنى هذا أن (يونسكو) يستخدم البعد الاجتماعى فى تأكيد فكرة شبه دينية ؛ إذ يصبح الموت فى مسرحيته هذه رمزا للقانون المطلق الثابت ، الذى تتضاءل أمامه أهمية الإنسان والتاريخ والفعل . ومع أن (يونسكو) يوظف مسرحه أحيانا للاحتجاج على بعض الأوضاع الاجتماعية ، ولانتقاد بعض العلاقات الإنسانية ، مثل انتقاد دكتاتورية السلطة التعليمية ، وعلاقة التلميذ بالمعلم فى « الدرس » مثلا ، أو الاحتجاج على آلية الحياة الحديثة ونمطيتها ، التى يفقد الإنسان فيها آدميته ، ويتحول إما إلى آلة أو إلى حيوان ـــ كما نرى فى مسرحية « الخرتيت » ـــ مع وجود هذا النوع من النقد الاجتماعى فى مسرح يونسكو ، فإن مسرحياته فى مجموعها تقدم تفسيرا دينيا لا اجتماعيا لعبثية الحياة. ومن الجدير بالذكر أنه كلما ازداد وعى الكاتب العبثى بالبعد الاجتماعى ابتعد عن الرؤية العبثية ، وركز فى مسرحه على المشكلات التى يمكن أن يلعب فيها الإنسان دورا ، بدلا من المشكلات الميتافيزيقية التى يقف عاجزا حيالها . ويتضح هذا فى اتجاه (جان جينيه) مثلا إلى مسرحيات النقد السياسى فى مسرحية « السود » ، التى تهاجم التفرقة العنصرية ، ثم فى مسرحية « الحواجز » ، التى تهاجم الاستعمار الفرنسى فى الجزائر . كذلك يتضح هذا فى تحول واحد من أشهر كتاب العبث وهو (آرثر أداموف) من الرؤية الدينية ـــ العبثية (أى التى تؤكد أهمية العقيدة عن طريق تصوير عبثية الحياة فى غيبتها) إلى الإيمان بالشيوعية[٤٦] ، أى تحوله من البكاء على غياب المطلق إلى رؤية علمانية تؤكد فاعلية الإنسان التاريخية .

ويرى بعض النقاد أن الكاتب المسرحى الإنجليزى الشهير (هارولد بنتر) ينتمى إلى تيار العبث فى المسرح ، بل إن (بنتر) نفسه قد اعترف فى أحد أحاديثه بتأثره المباشر (بصمويل بيكيت) . غير أن (بنتر) يختلف عن (صمويل بيكيت) اختلافاً مهماً ؛ فقد أدخل (بنتر) إلى مسرحه البعد الاجتماعى الذى تجاهله (بيكيت) تماماً ؛ فهو لا يصور شخصياته فى فراغ ـــ كما يفعل (بيكيت) ـــ بل يضعها فى الزمان الحاضر وفى بيئة اجتماعية محددة ، بل يحدد الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها كل شخصية . كذلك فأبطال (بنتر) ليسوا رموزاً للإنسان بل شخصيات متفرده محددة . وفى حين يوظف (بيكيت) مسرحه لخلق تجربة دينية ـــ عبثية (بالمعنى الذى حددناه آنفاً) من خلال سخريته من عبثية اللغة ، يوظف (بنتر) الإطار الاجتماعى واللغة فى مسرحة للغوص فى وجدان شخصياته ، وتجسيد حالاتها النفسية والشعورية ، وكشف عزلتها ومعاناتها ، وإحساسها بالإحباط . فمسرح (بنتر) مسرح نفسى فى الدرجة الأولى ، يركز أساساً على الحالات النفسية والمشاعر التى تصاحب العلاقات الإنسانية . ففى مسرحية « الخادم » نجد (بنتر) يستخدم العلاقة الاجتماعية بين السيد والعبد ليقدم دراسة فى سيكولوجيا الغزو والتسلط النفسى من ناحية ، وفى سيكولوجيا الخضوع والعبودية النفسية من ناحية أخرى . وقد يفسر البعض المسرحية تفسيراً فرويديا فيرى فى الخادم « الأنا السفلى » التى تنجح أخيراً فى قهر « الأنا العليا » ـــ متمثلة فى السيد ـــ وفرض سيطرتها عليها . وقد يرى البعض فيها نبوءة بانهيار النظام الطبقى وانتصار الطبقة العاملة على الأرستقراطية العاطلة ؛ وقد يرى فيها آخر هجوماً ملتوياً على الطبقة العاملة ، حيث إن تصوير (بنتر) للخادم هو أبعد ما يكون عن التعاطف . ولكن المهم هو أن فكرة الغزو والاستعمار النفسى تتردد دائماً فى مسرح (بنتر) من مسرحية إلى أخرى . ففى مسرحية « حفلة عيد الميلاد » مثلاً يتعرض البطل (ستانلى) فى منفاه المختار بأحد الفنادق الصغيرة فى مدينة ساحلية لغزو مرعب من قبل شخصيتين غامضتين هما (جولد برج) و (ما كان) اللذين يقومان باستجوابه بطريقة تشبه طريقة « الجستابو » ، تنتهى بأن يصاب (ستانلى) بشبة انهيار عصبى . وتنتهى المسرحية بأن يصطحب (جولد برج) و (ما كان) (ستانلى) إلى مكان غير معلوم ليقوم بعلاجه شخص مجهول « ذو حيثيات ومؤهلات » ، يدعى (مونتى) . وفى مسرحية « أيام زمان » تأتى الصديقة (كيت) من الماضى لتغزو حياة الزوجين (ديلى) و (أنّا) ، وتحاول الاستحواذ على صديقتها القديمة (أنّا) بدعوى الصداقة والولاء النفسى . وفى مسرحية « العودة إلى البيت » يأتى الابن (تيدى) من أمريكا لزيارة أسرته بإنجلترا حتى يعرف زوجته (روث) بهم . وتنتهى المسرحية برحيله وحده ، وبقاء (روث) لترعى العائلة التى سيطرت عليها سيطرة كاملة ، بحيث لم تعد تستطيع الحياة بدونها . ورؤية (بنتر) تتلخص فى أن الفرد يتعرض دائماً فى كل دقيقة إلى محاولات الغزو والقهر ، ويحاول دائماً أن يردها ، وأن يجد لنفسه ركناً آمناً مستقلاً ، ولكن دون فائدة . ورؤية (بنتر) تقترب فى هذا من مقولة (سارتر) الشهيرة بأن « الجحيم هو الآخرون » ؛ وهى رؤية هروبية فى صميمها ، برغم أنها تدين جميع أنواع القهر الفكرى ، ومحاولات القولبة التى يتعرض لها الفرد فى العصر الحديث . إن خطورة عبثية اللغة ، كما تتضح فى مسرح (بنتر) ، تكمن فى أنها أصبحت سلاحاً خطيراً حين فقدت معناها ؛ إذ يمكن تطويعها لخدمة أى هدف ، ولفرض السيطرة ، ويمكن

استخدامها سلاحاً أعمى فى عمليات القهر النفسى والفكرى . وهذا ما يتضح بجلاء فى مشهد الاستجواب العبثى ، المزلى المخيف ، فى مسرحية « حفلة عيد الميلاد » . إن (بنتر) فى مسرحه يكشف أن غياب المطلق لم يحرر الإنسان من العبودية الفكرية ، ويضمن له حرية القول والفكر والفعل ؛ فقد ظهرت فى العصر الحديث ألوان جديدة من القهر الفكرى ، تتقنع كلها بقناع المطلق ، وتستخدم اللغة الفاسدة سلاحاً إرهابياً ، وتعاقب الفرد إذا اختلف عنها . إن (بنتر) يرى أن المطلق الدينى القديم قد حل محله مطلق جديد هو النظام الاجتماعى الذى يستعبد الفرد . وفى هذا يختلف (بنتر) كل الاختلاف عن مسرح (بيكيت) الذى يرى ضياع الفرد فى غيبة السلطة الدينية .

ولم يكن (بنتر) الكاتب الوحيد الذى تأثر بالنظرة الحديثة للغة بوصفها نظاماً تعسفياً من العلامات والعلاقات التى تفرز معناها بصرف النظر عن الواقع ، وفى انفصال تام عنه ؛ تلك النظرة التى روجت لها « البنيوية اللغوية » وفلسفة (ڤتجنشتاين) اللغوية . لقد رأى (بنتر) أن عبثية اللغة وخطورتها تكمنان فى انفصالها هذا عن الحياة ، وجعل من هذا النظام اللغوى التعسفى القائم بذاته ــ كما طرحه (سوسير) و (ڤتجنشتاين) ــ فى مسرحه رمزاً لجميع النظم التعسفية القهرية التى تحاول السيطرة على الإنسان وتحويله من « فاعل » إلى « مفعول به » . وإذا كان (بنتر) يهاجم الفلسفة اللغوية الحديثة ضمناً ، فإن (توم ستوبارد) يسخر منها صراحة . ففى أحدث مسرحية له وهى « الشىء الحقيقى » (١٩٨٢) يقول « ماكس » لزوجته « شارلوت » فى معرض الحديث ــ فى جملة اعتراضية ــ ما معناه أن البشر ينظرون إلى قواعد اللغة بوصفها مقدسات ، فى حين يتجاهلون تماماً مذابح الحيتان التى تهدد هذا النوع بالانقراض ، والتى ترتكب فى سبيل الربح والتجارة : « فلنحفظ قواعد اللغة ! وليهلك جميع الحيتان ! »(٤٧) . وكان (ستوبارد) قد كتب فى عام ١٩٨٠ مسرحيتين قصيرتين تمثلان نوعاً من الإعداد التجريبى لمسرحيتى هاملت وماكبث ، حاول فيهما أن يطبق نظرية (ڤتجنشتاين) اللغوية فى انفصال اللغة واستقلالها عن الواقع ، وقال صراحة فى مقدمته المنشورة إن إعداده يعد ترجمة مسرحية لجزء من كتاب (ڤتجنشتاين) المسمى « أبحاث فلسفية » . ففى المسرحية القصيرة التجريبية المعدة عن مسرحية هاملت يحاول (ستوبارد) اختراع لغة جديدة وتدريب المتفرج عليها ، ليدلل على انفصال اللغة عن الواقع ؛ فهو مثلاً يجعل كلمة « مكعب » تستخدم بمعنى « شكراً » ، وكلمة « لوح » تستخدم بمعنى « جاهز » ، وكلمة « كتلة » تستخدم بمعنى « التالى » . . وهلم جرا . والمسرحية لا تزيد عن كونها مجرد « دعابة » مسرحية . ويقول (ستوبارد) صراحة فى المقدمة : « لقد استهوتنى فكرة أن أكتب مسرحية يضطر فيها المتفرج إلى تعلم لغة جديدة ، هى اللغة التى كتبت بها المسرحية . وهذه هى حدود هذه التجربة المسرحية »(٤٨) . أما الإعداد القصير لماكبث (الذى يصر (ستوبارد) على ضرورة تمثيله مع المسرحية الأولى ــ حيث إن كلتا المسرحيتين تكمل إحداهما الأخرى) فهو يتخطى حدود الدعابة والسخرية من الفلسفة اللغوية ؛ فالمسرحية الثانية تتضمن نوعاً من التعليق السياسى ، وهجوماً على سياسة القهر الفكرى التى مارستها السلطات فى تشيكوسلوفاكيا على المفكرين بعد سقوط حكومة (دوبتشيك) .ويهدى ستوبارد هذا الإعداد القصير الغريب إلى الكاتب المسرحى التشكيلى (باڤيل كوهوت) ، الذى مُنع من الكتابة فى حقبة التطبيع (أى العودة بتشيكوسلوفاكيا إلى المسار الاشتركى الصحيح) التى تلت حكم (دوبتشيك) . وفى محاولة التغلب على قرار المنع هذا ، وممارسة النشاط المسرحى بعيداً عن عيون السلطات ، أنشأ (كوهوت) بالاشتراك مع الممثل (باڤيل لاندوفسكى) ــ الذى منعته السلطات كذلك من التمثيل لنشاطه السياسى ــ فرقة مسرحية سرية ، تقوم بالتمثيل فى المنازل بأقل الإمكانات . وكانت ماكبث هى إحدى المسرحيات التى أعدتها هذه الفرقة إعداداً قصيراً يستغرق ٧٥ دقيقة . وقد أوحى هذا الإعداد لستوبارد بفكرة المسرحية ؛ فهى تصور فرقة كوهوت ولاندوفسكى وهى تحاول تمثيل نسخة مختصرة لمسرحية ماكبث فى منزل سيدة مولعة بالفنون ، ثم يصل مفتش البوليس الذى يحاول إيقاف العرض ، ثم تدخل شخصيات تتكلم اللغة الجديدة التى درب (ستوبارد) المتفرج على فك طلاسمها فى مسرحيته السابقة المعدة عن هاملت ، بحيث تختلط هذه اللغة الجديدة باللغة العادية وبلغة شكسبير . ويوظف (ستوبارد) هذا الخليط الفكاهى المجنون للتعليق الساخر على الديكتاتورية السياسية ، واللغة ، بل الفن أيضاً .

ولم يكن (ڤتجنشتاين) هو الفيلسوف الوحيد الذى عرض (ستوبارد) له فى مسرحياته ؛ ففى مسرحية البهلوانات نجده يسخر من فلسفة (جورج مور) الأخلاقية النفعية . أما بطل المسرحية فهو أستاذ فلسفة ، يظل طوال المسرحية حبيس غرفة مكتبه ، وحبيس مشكلات فلسفية من النوع الذى تعرض له (جورج مور) . أما زوجته فهى ممثلة معتزلة ، تعانى من توتر عصبى ، وتظل طوال المسرحية حبيسة حجرة نومها ، وحبيسة ذاتها . وينتهى بها الأمر إلى ارتكاب جريمة قتل . ومعنى هذا أن كلا من البطل والبطلة يعيش فى انفصال تام عن الواقع الذى يراه المتفرج مجسداً على شاشة (تمثل شاشة التلفزيون) تعرض مشاهد من حرب فيتنام . وهكذا يؤكد (ستوبارد) انفصال الفلسفة عن الواقع ، ويدينها لهذا السبب . وفى كل مسرحيات (ستوبارد) يلمح القارىء هذا الانفصال ــ أى انفصال اللغة والفلسفة عن الواقع .

وفى النمسا تأثر الكاتب المسرحى (بيتر هاندكه) بآراء (ڤتجنشتاين) حول قدرة اللغة على تكبيل حرية العقل . لقد قال (ڤتجنشتاين) إن اللغة تحاول دائماً أن تضلل الإنسان وتسلب لبه بسحرها ، وإن جميع المعضلات الفلسفية هى معضلات لغوية فى أساسها ، يمكن حلها عن طريق التحليل اللغوى ، لاكتشاف القوانين التى تنظم عمل اللغة بحيث نستطيع فهمها . أى أن المشكلات الفلسفية التى حيرت الإنسان على مر التاريخ لا يكمن حلها فى أى اكتشافات جديدة ، بل فى إعادة ترتيب ما لدينا من أفكار وصياغته . وقد شبه (ڤتجنشتاين) الفيلسوف بالطبيب الذى يحاول أن يخلص العقل الإنسانى والمسائل الفلسفية من آفات اللغة وعللها(٤٩) .

وفى حديث أدلى به (هاندكه) إلى إحدى الصحف فى عام ١٩٧٠ نجده يردد الأفكار نفسها ؛ فهو يقول إن أول خطوة نحو الوعى الحقيقى هو أن يتعلم الإنسان أن يشعر بالغثيان أمام اللغة ، حتى يتخلص من تأثيرها وسطوتها على فكره . ثم يعود فيؤكد أن هدفه

بوصفه كاتباً مسرحيا هو أن يكشف كيف تمثل اللغة حائلاً بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والعالم . وهو يؤكد أن اغتراب الإنسان هو نتيجة لوقوعه أسير الأنماط اللغوية المستخدمة ، التى تكبل روحه وعقله ، وتعزله عن عالمه . و (هاندكه) جزء من تيار مهم فى الأدب الألمانى ، تأثر بأبحاث (ڤتجنشتاين) الفلسفية فى العلاقة بين اللغة والواقع ، وفطن إلى قدرة اللغة على التزييف والقهر الفكرى . لذلك فهو يحاول فى مسرحياته أن يحرر الكلمات من براثن التقاليد الأدبية والدرامية اللغوية التى زيفتها زمناً طويلاً وأعطتها دلالات عاطفية وأخلاقية لا تنتمى إليها فى الواقع . ومن ثم كانت مسرحياته تدور حول استخدام الإنسان للغة ، وتأثير اللغة على الإنسان . فهى لا تنطلق من افتراض أن اللغة أداة توصيل شفافة ، تنقل إلينا حقائق موضوعية قائمة فى العالم حولنا وخارجنا ، بل تنطلق من فكرة ضرورة البحث فى طبيعة اللغة ، وفى علاقة الإنسان باللغة التى يستخدمها ، وبأسلوب تعبيره اللغوى عن نفسه .

وباستثناء مسرحية صامتة (مايم) واحدة ، كتب (هاندكه) عدداً من المسرحيات التى تدور كلها حول طبيعة اللغة ، وتحاول أن تقدم إلينا فى صورة درامية القوانين النحوية التى تتحكم فى لغتنا ، ومن ثم فى طريقة تفكيرنا . إن الإنسان ــ فى رأى (هاندكه) ــ يكون صورته عن العالم من خلال الأشكال والأنماط اللغوية الموروثة ، وإن هذه الأنماط بدورها تفرض عليه أفكاراً ، ومعانى ، وحالات شعورية ، ليس هناك ما يبررها من واقع تجربته ، وإن هذه الأفكار والمشاعر ، التى تفرزها الأنماط اللغوية فى وجدانه وعقله ، تدفعه إلى أفعال لم تكن فى حسبانه .

وفى أولى مسرحياته الطويلة التى أسماها ، « كاسبار » استخدم (هاندكه) قصة حقيقية غريبة ، أثرت فى عدد كبير من الشعراء والكتاب عندما ظهرت إلى النور عام ١٩٢٨ . والقصة هى أن السلطات فى مدينة « نورمبرج » عثرت على شاب حديث السن ، يتجول على غير هدى فى شوارع المدينة فى حالة شديدة من الذعر والهزال . وعند استجوابه وجد أنه لا يعرف من اللغة إلا بضعة جمل قليلة ، وعندما قدموا له الطعام رفض أن يتناول أى شىء سوى الخبز والماء . وعهدت به السلطات إلى شخص لرعايته ، ثم مات بعد خمس سنوات . ويستخدم (هاندكه) هذه القصة الحقيقية فى مسرحيته ليقول بطريقة درامية إن اكتساب اللغة التى يتصور الجميع أنها ضرورة إنسانية ، وما يفرق الإنسان عن الحيوان ، هو فى حقيقة الأمر أول خطوة على طريق يقود الإنسان إلى الدمار . وتبدأ المسرحية بأن يظهر (كاسبار) على المسرح وهو يرتدى قناعاً يحمل تعبيراً بالدهشة البالغة . ويراه المتفرج وهو يحاول أن يتعلم المشى ، ويتعثر كما يتعثر طفل صغير ، ثم وهو يحاول الكلام وتتعثر الحروف والكلمات التى لا يفهم معناها فى فمه . ويرى المتفرج ثلاثة من « الملقنين » الذين يحاولون تلقينه فنون الحديث ، ويجعلونه يردد بعدهم كلمات وجملاً بطريقة آلية . والجمل التى يلقنها الملقنون لكاسبار تمثل مجموعة من التعاليم الاجتماعية ، الهدف منها محو شخصية (كاسبار) المتفردة ، وتلقينه درساً فى كيفية استخدام اللغة « لخلق حاجز بين الإنسان والعالم » ، وللتخلص من كل التناقضات ، وفرض النظام على كل شىء . وأخيراً ، وبعد كثير من التخبط والتعثر ، يتمكن (كاسبار) من فهم المبدأ الأساسى الذى يحكم تكوين الجملة ــ وهو إيجاد علاقات بين الكلمات ، توحى بوجود علاقات بين عناصر العالم ؛ أى كيفية إضفاء ترابط منطقى زائف عن طريق قواعد النحو واللغة على عالم يفتقد الترابط المنطقى والسببية المنطقية . وأخيراً ينجح الملقنون فى تعليم (كاسبار) كل « الأنماط اللغوية التى يجب أن يتسلح بها الإنسان المتحضر فى صراعه مع الواقع والحياة » .

وبعد أن يتعلم (كاسبار) أن اللغة هى قوة تمكنه من السيطرة على الأشياء ، ومن تطويع الواقع لخدمة مصلحته ، يكتمل تعليمه ، ويعلن الملقنون أنه قد أصبح مخلوقاً اجتماعياً صالحاً . وهنا تبدأ مرحلة التدمير . فكاسبار يحس بأن الأنماط اللغوية تخنق أفكاره وقدراته الإبداعية . وهو يبدأ فى محاولة تطويع اللغة ، ولكن اللغة نظام صارم لا يسمح للفرد بأن يتدخل بالتغيير فى قواعده ؛ إنه نظام مستقل ، له حياته الخاصة ، وقانونه ومنطقه الخاص ، وعلى الفرد أن يطيعه . ولا تنجح كل محاولات (كاسبار) فى تأكيد فرديته وذاتيته إلا فى إنتاج صور متكررة منه ، تملأ خشبة المسرح ؛ أى أن كل محاولة للإبداع والتفرد تخنقها اللغة ، فيتحول الإبداع إلى تكرار للنمط . وفى النهاية يموت (كاسبار) بعد أن يدرك أن الملقنين الذين علموه كيف يكون مخلوقاً اجتماعياً لم ينجحوا فى حقيقة الأمر إلا فى قهر ذاته المتفردة ، وقتل روحه وملكة الإبداع فيه ، وتحويله إلى نمط اجتماعى من السلوكيات والجمل .

إن مسرح (هاندكه) مسرح فكرى فى أساسه ، لا يلتزم بالقواعد الدرامية الأرسطية ، من حبكة وشخصيات وصراع متصاعد إلى ذروة ونقطة تحول وتطهير أو تكشف . . وهلم جرا ؛ إنه مسرح يستخدم العناصر المرئية والسمعية فى المسرح لتجسيد فكرة ما تجسيداً مسرحياً يحمل قدراً كبيراً من الإلحاح على الوعى بأهمية الفكرة لحياة الإنسان . والفكرة هى أن الأنماط اللغوية والحضارية تحجب عنا حقيقتنا وحقيقة العالم ، وتحمينا من عناء التجربة والاستكشاف ، وتحيلنا إلى أنماط متكررة لا روح فيها ولا حياة ولا تفرد ولا إبداع .

وتتجلى موهبة (هاندكه) المسرحية فى قدرته على تجسيد أفكاره تجسيدا مسرحيا ملموسا ، يحول الفكرة من مفهوم مجرد إلى حقيقة مسرحية ملموسة ، بحيث تتوحد الفكرة مع وسيلة التعبير المسرحية عنها . فهو مثلا عندما يريد أن يقول لنا إن فكرة الإنسان بما هو مخلوق اجتماعى هى فكرة زائفة تزيف حقيقة الإنسان ، فإنه لا يقولها لنا مباشرة ، بل يجعل (كاسبار) يظهر على المسرح مرتديا قناعا مسرحيا صارخا ، وملابس تشبه ملابس المهرجين فى السيرك ، بحيث يوحى إلينا مظهره بفكرة التمثيل والزيف والاصطناع الذى يجافى الحقيقة . والمسرحية بأجمعها تؤكد لنا من خلال طريقة العرض المبالغة المفتعلة ، التى لا تحمل أى قدر من الإيهام المسرحى ، أن عملية تحويل الفرد إلى مخلوق اجتماعى هى عملية مسرحية زائفة ومفتعلة . لقد رفض (هاندكه) تماما فكرة أن الدراما هى محاكاة للواقع أو تصوير له ، وأكد فكرة مسرحية العرض المسرحى . فالعرض المسرحى ينبغى ألا يوهم المتفرج بأن مايراه حقيقة ، أو شريحة من الواقع ، أو تجربة عالمية . إن المسرح يكشف للمتفرج كيف تستطيع مجموعة من التقاليد اللغوية والفنية والسلوكية أن تخلق وهما زائفا بالواقع ، وأن تحول فردا حقيقيا إلى نمط زائف ــ كما تفعل اللغة والتقاليد الاجتماعية بنا خارج

المسرح . إن (هاندكه) يستخدم المسرح لا ليكشف للمتفرج عن طبيعة العالم الحقيقية خارج المسرح ، بل لينبهه إلى مسرحية المسرح ، ويجعله واعيا بكل أساليب الإيهام والإقناع والقولبة التى تستخدمها الدراما ، بحيث يصبح قادرا على مقاومتها والتغلب عليها ، سواء فى عالم المسرح أو فى العالم خارج المسرح . إن (هاندكه) يقول للمتفرج صراحة إن المسرح لعبة لها قواعدها وليس ممثلا للحقيقة ؛ وكذلك فاللغة ، والسلوكيات الاجتماعية ، هما أيضا لعبة تفرض قوانينها على حياته وتزيف حقيقته . لقد اعتقد (هاندكه) أن المسرح لا ينبغى له أن يقدم للمتفرج صورة للحياة ، ويوهمه بصدق هذه الصورة ، بل يجب أن يكشف له زيف كل الصور التى تقدمها إليه اللغة والتراث والمجتمع عن الحياة . ويحاول (هاندكه) فى كل مسرحياته أن يشرك المتفرج إيجابيا معه فى عملية التكشف هذه ، بحيث يخرج المتفرج من المسرح وقد ازداد وعيه باللغة التى يسمعها والتى يستخدمها ، بأوجه قصورها ، وقدرتها على التزييف ، وأنماطها المتكررة التى تقولب تجربته وأفكاره بصورة غير محسوسة .

وقبل مسرحية كاسبار كتب (هاندكه) مسرحيتين قصيرتين هما « إهانة المتفرجين » ، « واتهام الذات » . وكلتا هاتين المسرحيتين تعتمد فقط على الكلام ؛ فليس هناك ديكور ، أو شخصيات ، أو حتى حوار مسرحى بالمعنى التقليدى . ففى المسرحية الأولى يقف أربعة أشخاص على المسرح ويشرعون فى الحديث دون توقف ، دون أن يكون حديثهم حوارا بالمعنى المفهوم . وهم يؤكدون للمتفرج أنه لن يجد هنا عرضا مسرحيا ، أو تصويرا للحياة ، أو دراما خيالية ، أو واقعية من أى نوع ، أو تمثيلا لحادثة مضت ، أو شخصيات ، أو قصة ؛ لن يجد المتفرج إلا خشبة المسرح العارية ، واللغة التى سيكشف المؤلف عن طبيعة العملية الدرامية المصطنعة التى تدور داخل بنائها المحكم المنفصل عن الواقع . وبعد هذا تؤكد إحدى الشخصيات للمتفرجين أنهم هم موضوع المسرحية ، وأن هدف المسرحية هو أن توقظ لديهم الوعى بأنفسهم . ثم تشرع الشخصيات بالتبادل فى إمطار المتفرجين بسيل من النعوت والصفات التى يمثل بعضها شتائم واتهامات عقائدية ، ويمثل البعض الآخر ألفاظ مديح طنانة ، وكليشيهات تعظيم ، وتوصيفات لمواقف فلسفية .. بحيث تختلط جميعها بصورة تبعث على الدوار والغثيان والرغبة فى أن تصمت اللغة إلى الأبد .

وفى المسرحية الثانية « اتهام الذات » ــ وهى مثل الأولى مقطوعة لغوية صرف ــ يسرد لنا رجل وامرأة (لا يظهران على خشبة المسرح) قصة اكتساب الفرد للغة ، وكيف تقوم اللغة بدورها بفرض صورة زائفة للعالم على هذا الفرد . والمسرحية تتكون من مجموعة من الكليشيهات والتعبيرات الشائعة ، وتصاريف الأفعال والقواعد المنطقية والنحوية ، لتؤكد فى النهاية أن اللغة تزيف الفرد والعالم . ويعكس (هاندكه) فى واحدة من أهم مسرحياته وهى « الرحلة عبر بحيرة كونستانس » الآية الأرسطية تماما . ففى حين قال أرسطو إن الفن يحاكى الحياة ، يؤكد (هاندكه) فى هذه المسرحية أن الحياة تحاكى الفن ؛ بمعنى أن الإنسان يتعامل مع الحياة من خلال عدد من التقاليد والقواعد الزائفة المصطنعة ، كما يفعل الممثل على خشبة المسرح . فكل إنسان فى الحياة يرسم له المجتمع دورا محددا ينبغى أن يلتزم به ، وتفرض عليه اللغة قوالب وأنماطا وكليشيهات ينبغى أن يستخدمها ــ تماما مثل الممثل . لقد شبه (شكسبير) فى مسرحياته مرارا وتكرارا الحياة بالمسرح ، وكان يقصد بهذا التشبيه أنها وهم عارض لا يلبث أن تدركه حقيقة الموت . ولكن (هاندكه) يستخدم الاستعارة نفسها ليؤكد زيف الأدوار التي يفرضها المجتمع علينا ، واللغة التى نتكلمها ، والأفكار التى نُوَرَّثها . إن مسرح (هاندكه) يصور أساسا الهوة التى تفصل اللغة عن الحقيقة ، والأفعال عن المعانى التى نعطيها لها . وفى هذا يعد مسرح (هاندكه) أوضح تطبيق درامى لنظريات الفلسفة اللغوية الحديثة .

وفى أعمال كل من (بنتر) ، و (ستوبارد) ، و (هاندكه) ، يلمح القارىء العلامات الأساسية التالية :

١ - **التشكك فى الأنماط اللغوية** بوصفها ممثلة لنظام قهر وتسلط ، وسلاحا خطيرا تستخدمه السلطة الاجتماعية لاستلاب عقل الإنسان وفرض أنماط من السلوك والتفكير عليه ، تتفق ومصلحتها . ويتبع هذا النظر إلى اللغة بوصفها نظاما مصطنعا لا يعبر عن الواقع بقدر ما يسعى لقولبته .

٢ - **استخدام عنصر الكوميديا** ، أو الضحك فى المسرح على أساس أن الضحك ، أو الإحساس الكوميدى ، يعتمد على شحذ وعى المتفرج النقدى لإدراك مفارقة ، أو تناقض ، بين عنصرين . فالكوميديا ، على عكس التراجيديا ، لا تجعل هدفها استلاب عقل المتفرج ووجدانه لمصلحة رؤية معينة للعالم ، تقدمها إليه ، وتوهمه بأنها رؤية عالمية حقيقية .

٣ - ويتبع هذا **تأكيد مسرحية الفن المسرحى** ، والطبيعة المصطنعة للدراما . فالدراما لا تصور الواقع أو تحاكيه ، وإنما تفحصه فحصا نقديا لتبين لنا أن صورتنا عن الواقع ماهى فى حقيقة الأمر سوى تكوين مصطنع يخضع لمجموعة من التقاليد اللغوية والفكرية والاجتماعية . والمسرح يكشف لنا زيف هذه الصورة عن طريق توعيتنا بطبيعة اللغة ، وبنسبية الأحكام والقيم .

وربما كان أشهر كاتب حاول أن يؤكد نسبية القيم والأحكام ، بل الرؤية الشاملة نفسها ، هو الكاتب المسرحى الإيطالى (لويجى بيراندلّو) ، الذى تخلص تماما فى مسرحه من أسلوب (أرسطو) فى التفكير والمسرحة . لقد رفض (بيراندلّو) نظرية أرسطو فى المحاكاة ، ورفض مبدأ المطلق ، أو القانون العالمى الثابت ، ورفض تماما مبدأ الإيهام المسرحى ونظرية التطهير ، وخلق مسرحا يعتمد على فكرة نسبية الحقيقة ، والمنظور المركب ، بحيث أصبح مسرحه يوصف بأنه مسرح تكعيبى ؛ أى أنه يحاكى النظرية التكعيبيه فى الفن[٥٠] .

وأما الاتجاه الثانى فى المسرح الحديث ، الذى تأثر أساسا بما أسميناه فلسفات الفعل ، فيمثله أساسا التياران الوجودى والملحمى فى المسرح الغربى .

١ - **التيار الوجودى** : وأهم مايمكن أن نذكره عن الأدب الوجودى هو ميله « نحو التعميم والشعبية » ، كما يقول الدكتور (عبد الفتاح الديدى) . ويضيف الدكتور (الديدى) قائلا : « ولذا يمتاز هذا الأدب بصفة التأثير ، ومحاولة تغيير الأوضاع ، وإحداث الانقلابات بين الجموع . وصار الأدب فى مفهوم أصحابه أداة من الأدوات

الاجتماعية ، وعاملا من عوامل النهوض بالناس . . . وأخطر من هذا كله أن الأدب الوجودى ــ كالرسم الحديث ــ ينبع من عيون التأمل والنظر العقلى ، ولا يعتمد فى تأثيره على المحاكاة البلاغية ، ولا يقف على دعائم من التعبير اللغوى المنمق . ولذلك جاءت أعمال الوجوديين خالية من المحسنات اللفظية التى درج عليها الأقدمون فى عصور التقليد . . وليس معنى هذا أنهم كانوا يعتمدون على أدب الفكرة ، أو يصطنعون الفلسفة فى غضون تعبيرهم ، وإنما معناه أنهم كانوا يستوحون الفكرة العقلية عندما يكتبون قصصهم ورواياتهم ، وعندما يدبجون المقالات والمسرحيات . ولذلك تأتى آدابهم ترجمة لأساس نظرى ، وتيسيرا لخطرة ذهنية . فأدب الوجوديين يحيل الفكرة إلى واقع حسى ملموس ، وينزل بالبادرة إلى مجال الحياة البسيط»[٥١] .

وإذا ركزنا على المسرح فى ظل النظرية الوجودية وجدنا أن أهم الكتاب المسرحيين الوجوديين هما الفيلسوف الوجودى (جان بول سارتر) والكاتب الوجودى (ألبير كامى) . وأهم ما يميز أعمال سارتر المسرحية هو استخدامه للأسطورة اليونانية القديمة ــ على طريقة المسرح الإغريقى ــ لتأكيد فلسفة مناقضة تماما لفلسفة (أرسطو) . (فسارتر) يستخدم الأسطورة لا لترسيخ قوانين مطلقة مسبقة ، تملى على الإنسان طاعتها فى كل الظروف ، بل يستخدمها لتأكيد حرية الفرد فى اختيار أفعاله ، وفى فرض قيمه من خلال أفعاله . وربما لهذا السبب كان سارتر يكن قدرا كبيرا من الإعجاب للكاتب اليونانى (يوريبيديس) ؛ فقد ترجم له مسرحية نساء طروادة . وهو فى مقدمته لهذه الترجمة يفصح عن سر إعجابه بيوريبيديس حين يقول : ويدرك المرء أن (يوريبيديس) يستخدم الأسطورة ليهدمها ، ويورد سطوة الأقدار ليدحضها . إنه يستخدم العقائد التقليدية ليجعلها تبدو مضحكة [٥٢] .

ويستخدم سارتر فى أولى مسرحياته المسماة « الذباب » (١٩٤٢) أسطورة أورست ليدحض تفسير (إيسخيلوس) لها ؛ فهو يجعل أورست يقتل أمه كليتمنسترا لا طاعة منه لأوامر الآلهة ، بل فعلا فرديا اختياريا حرا ، يتحدى غضب الآلهة التى لم يكن أورست يؤمن بها . والمسرحية تمثل فى مجموعها عرضا دراميا للموقف الوجودى من العالم الذى يضع مسئولية الفعل والقيمة على الإنسان وحده . وتمثل مسرحية « الشيطان والإله الطيب » أضخم محاولات سارتر فى مجال المسرح لتجسيد بعض الأفكار الوجودية تجسيدا مسرحيا ، مستخدما بعض أساليب المسرح الرمزى . فالمسرحية تدور حول تفنيد جدوى فكرة الألوهية .

أما (كامى) فيبدأ تاريخه مع المسرح منذ عام ١٩٣٦ ، حين أسس فرقة مسرحية أسماها ، « مسرح العمل » فى أول الأمر ، ثم غير اسمها بعد ذلك إلى « مسرح العمل الجماعى » . وقام (كامى) بالإخراج والتمثيل فى هذه الفرقة ، وأعد لها مسرحية (إيسخيلوس) « بروميثيوس فى الأغلال » ، وكذلك مسرحية (مالرو) « زمان المهانة » . وفى عام ١٩٤٤ ألف أولى مسرحياته بعنوان « سوء تفاهم » ، ثم تبعها فى عام ١٩٤٥ بمسرحية « كاليجولا » . وتمثل مسرحية « سوء تفاهم » ترجمة مسرحية لآراء كامى التى عرضها من قبل فى رواية « الغريب » ، وفى مقالته عن أسطورة « سيزيف » ، التى تؤكد عبثية الوجود ، وانتفاء الهدف منه ، وتدحض تماما فكرة وجود معنى أو هدف أخلاقى مطلق خلف الوجود ، يعطيه معنى وقيمة . كذلك فى مسرحية كاليجولا نجد (كامى) يعرض لفكرة صراع الإنسان مع المستحيل (على منهج سيزيف) ، ويؤكد وحدة الإنسان وعزلته الميتافيزيقية ــ الوجودية . وفى عام ١٩٤٨ تعاون (كامى) مع (جان لوى بارو) فى إعداد روايته الشهيرة « الطاعون » للمسرح ، فى إطار فكرة المسرح الشامل ، وحولها إلى تعليق سياسى رمزى على حقبة الاحتلال النازى لفرنسا . وترجع أهمية المسرح الوجودى أساسا ــ برغم مباشرته الشديدة أحيانا ، وافتقاره إلى التجريب فى الشكل إلى حد ما ، وافتقاده عناصر الالتحام الدرامى أحيانا ــ ترجع أهميته إلى تأكيد قيمة الإنسان ، وقيمة الفعل ، ومبدأ حرية الاختيار ، ومبدأ المسئولية الأخلاقية ، بعيدا عن أى تهويمات ميتافيزيقية ، وبعيدا عن سيطرة فكرة المطلق .

٢ - **بريخت وتيار المسرح الملحمى** : ومع تأكيد الكتاب الوجوديين فى مسرحهم ضرورة الفعل ، فإن هذا التأكيد ظل منحصرا فى نطاق المضمون المسرحى ولم يتعداه إلى مجال الشكل الدرامى وأسلوب العرض . ولم يتحقق هذا الالتحام بين الشكل والمضمون فى إطار فلسفة تأكيد الفعل إلا على يدى (بريخت) ، الذى جعل من مسرحه ــ شكلا ومضمونا ــ دعوة إلى الفعل والتغيير . ولا يغالى البعض حين يصفون (بريخت) بأنه أهم منظر للمسرح والدراما منذ (أرسطو) . فالنظرية الأرسطية ــ كما رأينا ــ فرضت هيمنتها على المسرح على مدى قرون طويلة . ومع أن بعض الكتاب كانوا يعلنون ثورتهم عليها بين الحين والآخر ، فإن أحدهم لم ينجح فى أن يأتى بنظرية معارضة لنظريته ، تتمتع أولا وقبل كل شىء بالتكامل الفكرى . فنظرية أرسطو ــ كما أكدنا من قبل ــ ليست مجموعة من القواعد الفنية ، بل هى أساسا نظرة فلسفية ، تفرض نظرية درامية تساندها ؛ أى أنها نظرية أيديولوجية فى وظيفة الدراما وفى الشكل الدرامى الأمثل ، الذى يحقق هذه الوظيفة على أكمل صورة .

لقد ثار الداديون مثلا فى العشرينيات من هذا القرن على (أرسطو) والنظرة الأرسطية للدراما ، ونشروا إعلانا (مانيفستو) يرفض كل مبادئها ويهاجمها . ولكن احتجاج الداديين ظل احتجاجا سلبيا هداما ؛ إذ أخفقوا فى تقديم نظرية بديلة متكاملة فكريا وفنيا . ولذلك لم تفرز الحركة الدادية مسرحا بالمعنى المفهوم ، وكانت عروضهم ــ فى معظمها ــ إما احتجاجية هدامة ، أو مجرد هلوسة . كذلك تضمنت العبثية والسريالية نوعا من الثورة على النظرية الأرسطية ، ولكنهما ــ برغم ذلك ــ احتفظتا ببعض من ظلال لفلسفة أرسطو ونظريته فى الدراما ، فأخفقت السريالية فى إنتاج حركة مسرحية متميزة ، وجاءت العبثية بنوع من المسرح يمثل صورة معكوسة من المسرح الإغريقى . لقد صورت العبثية الواقع الفاقد المعنى بصورة تنعى غياب البعد الميتافيزيقى ، فجاء مسرح العبث تعليقا حزينا ساخرا على غياب هذا البعد ؛ أى أن البعد الميتافيزيقى ظل ملحوظا فى مسرح العبث بسبب غيابه ، وأصبح غائبا حاضرا فى الوقت نفسه . وأما فى نظرية السرياليين ، فنجد أنهم جعلوا من العقل الباطن معادلا مساويا للبعد الميتافيزيقى ، بحيث اقترب مسرحهم من مسرح الرمزيين ، وأصبح الواقع المنطقى المحسوس فى نظريتهم هو الستار الذى يحجب الحقيقة

التى تكمن فى عالم ما فوق ، أو تحت ، أو بعد المادة . وفى حين أسمى الرمزيون هذا العالم عالم الحقائق الروحية ، أسماه السرياليون عالم الحلم والرؤى الباطنية ، التى لا يتدخل فيها الوعى . وكما جعل أرسطو من الإنسان عبدا لقوانين عالمية مطلقة ، فوق الإنسان وسابقة لتجربته ، ومحددة لمصيره ، جعل السرياليون الإنسان عبدا لذلك المطلق ، الخفى ، المجهول ، المسمى باللاوعى .

لقد أحدث (بريخت) ثورة حقيقية فى نظرية الدراما ، وأتى بنظرية عكسية تماما لنظرية أرسطو . وجوهر الخلاف بين أرسطو وبريخت يتلخص فى جملة (ماركس) الشهيرة ، التى أوردناها آنفا ، والتى تصف الفلسفة بأنها حصرت جهودها على مر الزمن فى الوصول إلى نظريات فى تفسير العالم بدلا من أن تحاول تغييره . لقد آمن بريخت بالماركسية بعد مرحلته الفوضوية الأولى ، وخلق نظريته المسرحية فى إطار الفكر الماركسى ، فجاءت لهذا مخالفة تماما لنظرية أرسطو . لقد قامت النظرية الأرسطية على مبدأ خدمة الأيديولوجيا السائدة وتدعيمها ، وجعلت من الفن محاكاة للحياة ؛ بهدف تأكيد صحة هذه الأيديولوجيا ؛ ولذلك فقد ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقنعة عن العالم ، وأكدت مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحده مع هذه الصورة . أما النظرية البريختية الماركسية فقامت على مبدأ محاولة هدم الأيديولوجيا السائدة ، والدعوة لأيديولوجيا جديدة . لذلك فقد أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج إيجابيا فى العرض ، وعلى ضرورة إيقاظ وعى المتفرج النقدى بمسالب الأيديولوجيا السائدة فى تصويرها للواقع ، بحيث ينتبه المتفرج إلى ضرورة تغييرها ، وتستيقظ لديه الرغبة نحو الفعل الثورى بهدف التغيير . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف الأساسى استن بريخت مجموعة من القواعد الفنية فى العرض المسرحى ، تشمل كل نواحيه (من ديكور وأسلوب تمثيل وشكل درامى) ، هدفها جميعا هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطى ، وإثارة وعى المتفرج بغرابة واقعه الذى يقدمه العرض على خشبة المسرح وتناقضه ، وإثارة الرغبة فيه إلى تغيير هذا الواقع تغييرا جذريا ، بحيث يستبدل بالأيديولوجيا السائدة التى تفرز هذا الواقع المتناقض الغريب ، النظرية الماركسية التى ستزيل من عالمه عناصر الاغتراب . إن (بريخت) لم يكن مجرد فنان مجدد تجريبى فى مجال المسرح ؛ لقد كان بحق ــ كما كان يطلق على نفسه ــ فيلسوفا للمسرح ، خلق نظرية فنية فكرية متكاملة ، تغطى جميع أوجه العرض المسرحى ، سواء من ناحية النص أو التمثيل أو الديكور أو الأغانى والموسيقى ، وتشرح طبيعة التجربة المسرحية ووظيفتها وعلاقتها بألوان النشاط الإنسانية الأخرى . لهذا كان تأثير (بريخت) عريضا وواسعا على المسرح ، وأفرز مسرحه الملحمى فروعا كثيرة ، مثل المسرح الفقير فى أمريكا اللاتينية ، والمسرح الوثائقى فى أوروبا ، والمسرح البديل فى إنجلترا وأمريكا . وسواء اتفق المرء فكريا مع (بريخت) أم اختلف ، فلا يستطيع إلا أن يعترف بأنه كان الفيلسوف والكاتب المسرحى الوحيد الذى استطاع أن يقتلع النظرية الأرسطية فى الدراما من جذورها الأيديولوجية ، ليطرح تصورا فنيا وأيديولوجيا جديدا فى طبيعة الدراما ووظيفتها .

الهوامش والحواشى :

(١) انظر . E. Zeller, **Aristotle**, Vol. 1, p. 204.

(٢) انظر : B. Russell, **History of Western Philosophy**, Paperback edition, London, 1962, p. 95.

(٣) انظر : Wofgang Clemen, **English Tragedy Before Shakespeare**, Methuen, London, 1961.

(٤) انظر : Sir Edmund Gosse, 'Introduction', **Restoration Plays**, Everyman, London, 1968, p. ix.

(٥) انظر : Peter Burger, 'The Institution of Literature and Modernization', **Poetics**, vol. 12, No. 4/5, 1983, pp. 419-33.
(ترجم د. محمد عنانى هذه المقالة لمجلة فصول - يوليو ١٩٨٥) .

(٦) **Hamburg Dramaturgy**, No. 74, as quoted in **Literary Criticism**, by William K. Wimsatt Jr., and Cleanth Brooks, London, 1957, p. 365.

(٧) Peter Burger, **Op. Cit.**, p. 430.

(٨) **Literary Criticism**, p. 393.

(٩) انظر مقدمة كاوفمان لكتاب :
Existentialism from Dostoevsky to Sartre, New American Library, 1975, p. 10.

(١٠) الشاعر "Robert Southey" :
والنطق الحالى لاسم هذا الشاعر هو « ساذى » بدلا من النطق القديم « ساوذى » . وقد كتب هذا الشاعر فى بداية حياته الأدبية مسرحية ثورية هاجم فيها النظام الملكى وأيد الثورة الفرنسية ، وأسماها **Wat Tyler** ، ولكنها لم تنشر فى ذلك الوقت . وبعد ردته السياسية ، والتصاقه بالبلاط ، نشر خصومه السياسيون هذه المسرحية دون علمه ، فسبب له ذلك حرجاً شديداً مع أصدقائه الجدد . ومن الطريف أن هذا الشاعر كتب مرثية الملك جورج الثالث حين مات ، وبالغ فى مدح هذا الملك الظالم المجنون الى درجة استثارت حفيظة بايرون (خصوصاً أن ساذى هاجمه هجوماً مستتراً فى مقدمته للقصيدة) . فكتب بايرون قصيدة ساخرة ، محاكياً قصيدة ساذى شكلا ونظاماً عروضياً ، وأطلق عليها اسم قصيدة ساذى نفسه ، وكان «يوم الحساب» . وأشبع بايرون فى هذه القصيدة خصمه السياسى سخرية وتقريعاً ، بل جعل الشيطان نفسه ينفر منه لرداءة شعره ، حتى إنه يحمله مرة أخرى الى الأرض ، ويلقى به فى إحدى بحيرات شمال إنجلترا .

(١١) يتضح هذا فى عدد من الخطابات التى كتبها كيتس منذ عام ١٨١٨ وحتى موته عام ١٨٢١ . وقد وضحت Anne Barton هذه النقطة مؤكدة اقتراب فكر كيتس من فكر بايرون ، فى محاضرة ألقتها بجامعة « نوتينجهام » بعنوان « بايرون وميثولوجيا الحقيقة » :
'Byron and the Mythology of Fact', **Byron's Lecture Foundation**, University of Nottingham, 1968.

(١٢) انظر كتاب : Micheal R. Booth, **English Melodrama**, Longman, London, 1975.

(١٣) انظر الفصل الخاص بالرمزية فى كتاب « المدارس المسرحية المعاصرة » لكاتبة هذا المقال ، المكتبة الثقافية ـ الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٨٣ .

(١٤) **Literary Theory**, An Introduction, London, 1983, p. 131.

(١٥) Bertrand Russell,Op. Cit., p. 757.

(١٦) **Ibid.**, p. 781.

(١٧) **Ibid.**, p. 775.

(١٨) **Ibid.**, p. 771.

(١٩) المقالة منشورة فى كتاب **Existentialism From Dostoevsky to Sartre**, ed. with an Introduction by Walter Kaufman, p. 353.

(٢٠) للحصول على فكرة تفصيلية عن هذا التيار انظر : د . عبدالفتاح الديدى ، الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٥ .

(٢١) Eagleton, **Op. Cit.**, p. 47.

(٢٢) **Ibid.**, pp. 3 - 4

(٢٣) Geoffrey Strickland, **Sturcturalism or Criticism: Thoughts on How We Read**, Cambridge, 1981, p. 13.

(٢٤) **Ibid.**

(٢٥) التحليل الاجتماعى للأدب ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص : ٦٤ .

(٢٦) مشكلة البنية ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ص : ٤٨ .

(٢٧) المرجع السابق ، ص : ٤٨ .

(٢٨) Eagleton, **Op. Cit.**, p. 98.

(٢٩) مشكلة البنية ، ص : ٣٣ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص : ٢٤ .

(٣١) المرجع السابق ، ص : ٢٥ ، ٢٦ .

(٣٢) المرجع السابق ، ص : ٢٨ .

(٣٣) المرجع السابق ، ص : ٢٨ .

(٣٤) Eagleton, **Op. Cit.** p. 113.

(٣٥) مشكلة البنية ، ص : ٢٠ .

(٣٦) Emile Benveniste, **Problemes de linguistique generale**, Gallimard, Paris, 1966, pp. 129-30.

(٣٧) Eagleton, **Op. Cit.**, p. 71.

(٣٨) **Ibid.**, p. 109.

(٣٩) **Ibid.**, p. 116.

(٤٠) التحليل الاجتماعى للأدب ، ص : ٤٠ .

(٤١) **Deconstructive Criticism: A Selection**, ed. with an Introduction by Dr. Abdel-Azim Suwailem, Cairo, Anglo - Egyptian Bookshop, 1984.

(٤٢) Eagleton, **Op. Cit.**, p. 148.

(٤٣) Christopher Butler, **Interpretation, Deconstruction, and Ideology**, Oxford, Clarendon Press, 1984.

(٤٤) Eagleton, **Op. Cit.**, pp. 135-36.

(٤٥) انظر مقدمة ترجمة مسرحية بيكيت « نص بلا كلمات » لكاتبة المقال ، مجلة القاهرة ، العدد الحادى عشر ، ١٦ أبريل ١٩٨٥ .

(٤٦) Martin Esslin, **The Theatre of the Absurd** (third revised edition), Penguin Book, 1982, pp. 92-127.

(٤٧) الجملة بالإنجليزية هى : 'Save the gerund and screw the whale'. **The Real Thing**, London, Faber, 1983, p. 12.

(٤٨) Tom Stoppard, **Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth**, London, Faber, 1980, p. 8.

(٤٩) Passim. Wittgenstein, **The Philosophical Investigations, (Philosophische Untersuchungen)**, translated by G.E.M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953.

(٥٠) انظر الفصل الخاص « بالتكعيبية » فى كتاب المدارس المسرحية المعاصرة .

(٥١) الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة ، ص : ١٧٣ ، ١٧٤ .

(٥٢) Sartre, **Three Plays: Kean, Nekrassov, The Trojan Women**, translated by Ronald Duncan, Penguin Books, 1969, p. 289.

الخطاب الروائي بين الواقع والأيديولوجيا

محمد الباردي

لقد أردت أن تكون مداخلتي خاصة بالخطاب الروائي الحديث ، دون الحديث عن الأجناس الأدبية الأخرى ، لأسباب عدة ، منها :

١ ــ أن الرواية تعد من الأجناس الأدبية المستحدثة فى الأدب العربي ؛ ولذلك كان من الطبيعي أن تتعدد وجوه إشكالياتها وتتعقد أيضا ؛ فتجربة « روائية » يقل امتدادها زمنيا عن القرن ، غير قادرة موضوعيا على مجاوزة كل الإشكاليات المطروحة .

٢ ــ أن ارتباط الرواية العربية شكليا بإنجازات الرواية الأوربية لا يسمح ـ تاريخيا ، وفى الوقت الراهن ـ بظهور نظرية روائية عربية ؛ وهذا من شأنه أن يعقد إشكالية الرواية العربية فى علاقتها بالمرجع الاجتماعي .

٣ ــ ومع ذلك فإن الرواية العربية بحكم طبيعتها الفنية ، بوصفها جنسا أدبيا حكائيا ، تبدو لنا أقدر الأجناس الأدبية على تمثل مظاهر الواقع الاجتماعي ، ومن ثم على تعميق إشكالية علاقتها به .

إن مصطلح « خطاب » الذى تبناه الملتقى (ابن رشيق الذى عقد بالجزائر خلال الفترة من ٤ إلى ٦ مايو ١٩٨٠) عن وعى لاشك ، يبطن مفهوما مشروطا بطرفين رئيسين ، هما : الباث ؛ وهو الروائي ، والمتقبل ؛ وهو الناقد الأدبي ، والقارىء العادي ، والمؤلف الجديد أيضا . والطرفان محكومان بدورهما بشروط سوسيو ثقافية . وإذا كان موضوعنا متعلقا بالخطاب الروائي بين الواقع والأيديولوجيا فإننا نسعى إلى تحديد طبيعة هذا الخطاب من خلال هذين الطرفين المتجاورين اللذين يتجاذبانه .

ونحن نعتقد أن المسألة من بعض وجوهها مسألة منهجية فى الحديث عن المثلث : (خطاب روائي ـ مرجع ـ أيديولوجيا) ؛ فلئن سعت المناهج الشكلانية باختلاف اتجاهاتها منذ الثلث الأول من هذا القرن إلى عزل الخطاب الأدبي عن المرجع ، والنظر إليه على أنه مجرد قول مستقل خلق لذاته ، ويفهم بذاته ، لقد سعت المناهج الاجتماعية ، وهى أيضا متعددة الاتجاهات والمشارب ـ سعت منذ زمن طويل إلى تأكيد العلاقة التى يجب أن تكون قائمة بين الخطاب الأدبي والمرجع ؛ إلا أن الخلاف بين الاتجاهات داخل المنهج الواحد يطرح الإشكالية الحادة المتعلقة بطبيعة هذه العلاقة ونوعيتها . فالأدب ينبع من المجتمع ؛ تلك حقيقة نقبلها ، لكن كيف يتعامل الأدب مع المجتمع فذاك محل جدال وخلاف . لقد آمنت النظرية الوضعية (Le theorie positiviste) بالحتمية الرابطة بين الأدب والمرجع ؛ إذ ربطت كل تغيير على مستوى المفاهيم الجمالية بالتغير الطارىء على مستوى القيم الاجتماعية . ولقد سعت المناهج الماركسية إلى مجاوزة هذا المفهوم للحتمية العلمية فى مفهوم مرتبط أو انعكاس ؛ وهو مفهوم العلاقة بين بنية المجتمع وبنية النص الأدبي . غير أننا فى مداخلتنا هذه سنجاوز هذه النظريات المعروفة نحو مقاربة اجتماعية جديدة للأثر الأدبي ، ومن ثم للأثر الروائي العربي .

ومن باب الأمانة العلمية أن نحيل على النظرية التى تقف وراء منهجنا فى معالجة المسألة ؛ ذلك أننا نرى أن نظرية التقبل ، وهى نظرية المدرسة الألمانية ، أو بالتحديد مدرسة Konstanz التى يعد هـ . ر . ياوس[1] Hans Robert Jauss واحدا من روادها ـ هذه النظرية تعد إضافة منهجية جديدة ، تفتح زاوية جديدة للمقاربة الاجتماعية . إن الأثر الأدبي الجديد لا يُتقبل ولا ينهض بمجرد تعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى فحسب ، ولكن بتعارضه مع خلفية تجربة الحياة اليومية . ولذلك فكل عمل روائي يتضمن جوابا عن سؤال ؛ وكل قارىء ـ سواء كان قارئا عاديا أو ناقدا أو مؤلفا جديدا ـ ينتظر جوابا من هذا العمل ؛ وهو بطريقة أو بأخرى يريد أن يعثر على هذا الجواب . ولكن أهم ما فى هذه النظرية هو أن صورة المتقبل وصورة التقبل للأثر الروائي نجدها مرسومة ـ فى أغلب الحالات ـ فى

الأثر نفسه ، من خلال علاقته بالآثار السابقة ، التى تتخذ مثالا أو سنة .

حينئذ ، وانطلاقا من هذه الفكرة ، يمكن أن نقول إن المتقبل يقوم بدور أساسى فى توجيه الخطاب الروائى فى حين أهملته الاتجاهات النقدية المختلفة . فالمقاربة الاجتماعية للخطاب الروائى يمكن إذن أن تكون من خلال تحليل هذا الدور على وجه الخصوص .

دور المتقبل فى توجيه الخطاب الروائى :

دور النقاد :

إن القراءة النقدية تعنى التأويل ، وهو عندنا ملء « المجال الأبيض » فى العمل الروائى . فالآراء الصادرة عن التأويل هى — فى أغلب الأحيان - غير قائمة فى النص بقدر تمثلها فى ذهن القارىء ، بخاصة إذا كان الأمر متعلقا بتلك الآثار الفنية المتكاملة . ولكن التأويل لا يستطيع دائما أن يتجرد من خلفيته الأيديولوجية . وهذا ما سنحاول تحليله ، معتمدين على ملتقى ابن رشيق الذى عقد بالجزائر خلال الفترة من ٤ إلى ٦ مايو ١٩٨٥ حول الرواية العربية بوصفه « وضعية نموذجية للتقبل » (١٩٨٠) .

يؤكد محمد برادة فى دراسته الجادة لثلاثة نماذج روائية ، محددا وظيفة الرواية ، أن الخطاب الروائى هو خطاب أيديولوجى تبشيرى ؛ فهو يقول « إن تميز الرواية بوصفها عملاً له استقلاليته الذاتية وبوصفها شكلا ينسب المضامين ويشخصها فى بنيات ورؤى متصارعة ، هو الذى يتيح تصوير مرحلة الإنسان العربى باتجاه الكشف عن الوعى القائم ، وعن المعوقات الحائلة دون نهوض وعى ممكن عند الطبقات الكادحة والمنتجة ، ليكون التغيير عميقا وشاملا ، يحرّر الإنسان العربى من الاستغلال والكبت والحرمان ، ويعتقه من عبادة الشخصيات ووطأة المحرمات »[٢] . وقد تبدو هذه الوظيفة عند بعض النقاد الآخرين رهينة الظروف الاجتماعية السياسية الخاصة بالمجتمع العربى ، ومندرجة ضمن الوظيفة العامة للأدب العربى المعاصر ؛ وهو « فى بلادنا مواجهة حامية صاخبة ؛ مواجهة مع الذات ومع المجتمع ومع السلطة » ، فى حين أن الأدباء « محاصرون يمشون على الحبال »[٣] . إنها إذن « مساهمة فى هذا الفعل الخلاق ، فى وجه محاولات الإجهاض والقهر والعسف التاريخى » . وحينئذ يظل التصنيف متأرجحا بين التصنيف وفق المدارس الأدبية المعروفة فى الغرب[٤] ، والتصنيف الأيديولوجى ، الذى يرى مثلا أن رؤية العالم فى رواية السبعينيات تنحصر - على وجه الخصوص - فى ثلاثة اتجاهات هى :

- الاتجاه الثورى ذو الرؤيا العلمية .
- الاتجاه المحافظ ذو الرؤيا المثالية المطلقة .
- الاتجاه الوجودى[٥] .

ثم كيف نفهم كذلك هذه المؤلفات التى تحمل عناوين على نحو « الأدب والأيديولوجيا فى سورية (١٩٦٧ - ١٩٧٣) » لبو على ياسين ونبيل سليمان[٦] ، أو « الرواية العربية فى رحلة العذاب »[٧] لغالى شكرى ، إن لم نرصد توجيهها الأيديولوجى للرواية العربية المعاصرة .

إن الناقد العربى يصر على المفهوم الوظائفى للرواية ؛ لكن الوظيفة فى حد ذاتها تختلف من ناقد إلى آخر بحسب الانتماءات العقائدية ، والتصورات السياسية للحياة والمجتمع ؛ وهى بذلك تؤثر تأثيرا مهما على عملية التفسير والتأويل . فرواية « نجمة أغسطس » - على سبيل المثال - وهى لصنع الله إبراهيم ، ظلت محل جدل يبرهن الخلفية الأيديولوجية ، بين محمود أمين العالم وبطرس الحلاق . وقد تركز الخلاف حول دلالة « الآلة » فى هذه الرواية ، ودلالة « الوصف المسطح » والتشيؤ فيها ، واستخدام بعض تقنيات ما يعرف بالرواية الجديدة .

فلئن مال الحلاق إلى تفسير الرواية تفسيرا فنيا ودلاليا ، فرأى فى الآلة قوام السلطة ، بحيث تصبح الدلالة إذن دلالة حضارية ، لقد أصر محمود أمين العالم على أن الرواية « تعبر عن رؤية أو أزمة هذا المثقف العربى السأمان ، المرهق ، اليائس ، الرافض ، ولكنه كذلك الراغب عن الفعل » . وهكذا يصبح الخلاف بين الناقدين حول تفسير الرواية وتأويلها خلافا أيديولوجيا سياسيا .

لقد حدد محمود أمين العالم خلفية « الحلاق » الأيديولوجية على النحو التالى :

إن أزمة الواقع العربى هى أزمة حداثة/أزمة التقنية المقحمة علينا من عالم مغاير .

أزمة شكل حكم أقحم إقحاما فى مجتمع اعتاد على كل شىء سواه .

أزمة أعراف وقوانين جديدة من عالم مغاير ، أقحمت لتحل محل العرف القديم « الذى كان ينظم علائق المجتمع القديم ويعكس تصوراته لنفسه ومثله وأساطيره » التى تغذى ديناميكيته الخاصة . فهى إذن أزمة « الحكم والتصنيع » .

- الاتحاد السوفياتى هو مجتمع الآلة .

بيد أن محمود أمين العالم يرى أن الأزمة هى أزمة اجتماعية سياسية طبقية ، ترتبط أساسا بعلاقات الإنتاج . فهو يقول « ليست الأزمة فى مجتمعنا العربى ناجمة عن التصنيع المقحم ، وإنما هى أزمة حكم ، أو ، بتعبير أدق ، وضع طبقى سائد . ولهذا فالحكم ليس مقحما من الخارج إقحاماً مطلقا ، بل هو ثمرة أوضاع وعلاقات قوى داخلية اجتماعية » . ثم ينبرى مدافعا عن الاتحاد السوفياتى قائلا « من التعسف أن تضع تجربة الاتحاد السوفياتى على المستوى نفسه مع الأنظمة الغربية الرأسمالية ، بحجة استخدام تكنولوجيا واحدة ، على حد ما يقول كتاب اليمين الأوربى ، وبعض كتاب اليسار الفوضوى ، من أمثال ماركيوز وغيره »[٨] .

إن هذا المثال يؤكد أن المستقبل الناقد يتعامل مع النص الروائى تعاملا أيديولوجيا وسياسيا فى غالب الأحيان . وجودة العمل الروائى قد ترتبط فى أحيان كثيرة بدلالته الأيديولوجية ؛ وبذلك نفهم مثلا اهتمام النقاد بالروائيين الذين يقترحون مضمونا أيديولوجيا واضحا . فروائى مثل حنّامينه تتهافت المجلات الأدبية على تحليل رواياته ، وعلى تقديمه للقراء بصفة غريبة .

غير أننا نلاحظ أن التقبل الأيديولوجى يحاول أن يجد مبرراته

بالاستناد إلى المرجع ؛ فالتأويل الأيديولوجى الذى ذهب إليه محمود أمين العالم فى تحليله لثلاث روايات مصرية (نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم ، وقائع حارة الزعفرانى لجمال الدين الغيطانى ، يحدث فى مصر الآن ليوسف القعيد) يستند إلى علاقة هذه الروايات بالمجتمع ؛ فهو يؤكد هذه الفكرة قائلا : « على الرغم من الخصوصية الأدبية لهذه الروايات الثلاث فإنها معلولة لهذا الواقع التاريخى المحدّد ، أى ثمرة له وتعبير عنه ؛ ولا نفهم أبعادها فهما حقيقيا عميقا بغير استحضاره ، دون أن يجعل هذا منها استنساخا لهذا الواقع » .

وهذا ، برغم التوجه الأيديولوجى ، فإن مسألة المرجع مسألة قائمة فى الخطاب الروائى النقدى ؛ فمستوى الفن للفن والجمال للجمال على حد عبارة مبارك الربيع إذا صح أن يوجد فعلا مستقلا عن وظيفته لا يخالف قوانين الاشتراط .

والخطاب النقدى الروائى لم يستطع بعد الخروج من الإشكالية العويصة الكامنة فى مفهوم الاشتراط فى حد ذاته ؛ أى فى العلاقة القائمة بين المتخيل والواقع .

وإذا كان بعض النقاد يؤكد أن المتخيل هو فى آن واحد احتفاظ بالواقع وإنهاء لحالته التى كان عليها قبل التجاوز ، بتغيير أو تطوير أو تشكيل جديد ، وبوجه خاص بخلق تركيبات جديدة ، فأى واقع هو المقصود ؟ هل هو واقع سوسيولوجى أو واقع أيديولوجى ؟

إننا نعتقد أن الخطاب النقدى الروائى يريد أن يتمثل الواقع الأيديولوجى أساسا ، لأسباب سياسية تريد توظيف الرواية لفائدتها . فالبحث عن بطل قومى أو عن بطل ماركسى هو الشغل الشاغل لدى بعض النقاد[٩] .

وقد يكون هذا الأمر مرتبطا بالظروف التاريخية التى يمر بها المجتمع العربى المعاصر ، ولكنه يبدو أكثر ارتباطا بمسألة المنهج .

إن الخطاب النقدى مازال فى أحيان كثيرة مصرا على اختيار المناهج المتبنية لمفهوم الانعكاس ؛ فهو « يولى الأسبقية للدلالة على التحليل الألسنى ، لافتراضات وجود دلالة اجتماعية أيديولوجية فى كل إنتاج أدبى مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية »[١٠] . وهو برغم رفضه للشكلانية يظل سعيه هذا دون الطموحات التى يروم بلوغها ؛ وذلك لغياب علم اجتماع عربى ، قادر على تحليل الأوضاع الاجتماعية العربية .

فما البنى الاجتماعية التى تتحكم فى المجتمع العربى المعاصر ؟ وما أنماط الإنتاج فيها ، وما الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيها ؟

كلها أسئلة لا أعتقد أن علم الاجتماع العربى قادر حاليا على تقديم الإجابات الحاسمة عنها . ولذلك فإن ناقد الرواية يجد نفسه بين أمرين :

أ ــ إما أن يتبنى بعض الأطروحات الأيديولوجية فى تحليل المجتمع ، التى تروجها بعض الأحزاب الرسمية أو غير الرسمية .

ب ــ أو أن يستند إلى علم الاجتماع الغربى فى تحليله للمجتمع الغربى ، ومحاولة مطابقة هذا التحليل على واقع المجتمع العربى ، بما فى ذلك من إسقاط . وعندئذ كيف نستطيع تطبيق مفهوم « البنيوية التكوينية » لجولدمان ، كما يدعو إلى ذلك محمد برادة فى تحليله لثلاث روايات عربية ، متحدثا عن الاستقلالية الذاتية للرواية ، وهى التى تستدعى الابتعاد عن حصر الجهد النقدى فى تأكيد تماثل النص بالواقع ، لكنها تبيح فى الآن نفسه البحث عن علاقة الرواية برؤية ما للعالم ، قائمة فى البنى السوسيولوجية ، بوصف الرواية « هى الشكل النوعى للحظة تاريخية يسائل النظام خلالها نفسه ، ولكنه يستمر بعدُ سائدا »[١١] ؟

وخلاصة القول أن الخطاب النقدى الروائى يظل متأرجحا بين التوجه الأيديولوجى فى فهم الواقع وتصوره من جهة ، والمنهج الاجتماعى فى تحليل الأدب عند كل مقاربة اجتماعية . وعندئذ فإن نظرية التقبل بوصفها منهجا فى تحليل الأدب ، والنظر إلى الإبداع بوصفه عملية مشتركة بين المبدع والمتقبل ، تجاوز هذا التأرجح ؛ وعند ذلك نفهم التقبل النقدى ، ونحسم الإشكالية القائمة بين الخلفية الأيديولوجية المتمثلة فى البحث عن الجواب اللائق بسؤال اللحظة الراهنة ، والخلفية الثقافية المناسبة لها .

بيد أن المتقبل ليس هو الباحث فى الأدب واللغة فقط ، بل هو أيضا الرجل العادى ؛ فمسألة التقبل تطرح إذن من جانب آخر على مستوى القارىء العادى . وقد لاحظنا أن نظرية التقبل مازالت إلى وقتنا هذا لا تحظى بعناية فائقة فى الدراسات العربية المعاصرة ، التى ترى فى الأدب مجرد نتاج اجتماعى لا غير . وإننا نعتقد أننا لا نستطيع الوصول إلى مقاربة اجتماعية للعمل الروائى دون أن نأخذ فى الحسبان دور القارىء فى عملية الإبداع على أساس أنه عنصر فاعل . فإلى أى مدى يحدد القارىء العربى الإنتاج الروائى ؟ وهل تجيب الرواية العربية عن نوع محدد من مشاغل القارىء العربى ؟ مسألتان جديرتان بالاهتمام . لقد أجرينا استجوابا متواضعا يتعلق بتقبل روايات حنامينه على مجموعة من القراء يبلغ عددهم الخمسين ، كلهم من طلبة كلية الآداب ومعهد بورقيبة للغات الحية . وقد توصلنا إلى النتائج التالية :

الشخصيات المقبولة :

١ - الزمال

زكريا الموسلنى	٢٦ الياطر
أسيرولغور	١٥ بقايا صور
الفتى	٢ الشمس فى يوم غائم
الطروسى	٢ الشراع والعاصفة
النقيب م	١ المرصد
الطفل	١ بقايا صور

ب : النساء :

الأم	١٢ بقايا صور
شكيبة	١٠ الياطر
زنوبة	٤ بقايا صور
رباب	٢ المرصد
امرأة القبو	١ الشمس فى يوم غائم

سبب اختيار الشخصية : أسباب عدة ، نلخصها فيما يلى :

الإصرار على المشاركة فى الجهد الحربى ـ معالجة قضايا الإنسان المعاصر ـ الخروج على ماهو سائد ـ البحث عن هوية الإنسان العربى ـ

طرح مسألة الوعى الاجتماعى والسياسى - طرح قضية الحركة النقابية - الوعى الإنسانى - الوعى الاشتراكى - كشف حقيقة الواقع العربى - الشجاعة والبطولة - مكافحة الظلم والاستعمار - البذل والتضحية - التعبير عن المشكلات بشكل فنى - كشف الواقع الاجتماعى وكيفية الخروج منه - المرأة المناضلة والمنضبطة - الأزمة الرأسمالية وانطلاق الحركة النقابية - نضال الطبقات الاجتماعية الفقيرة .

مستوى القراءة الذى يثير اهتمام المتقبل :

المستوى الاجتماعى	٣١ / ٥٠
المستوى السياسى	٢٣ / ٥٠
المستوى الفنى	٢١ / ٥٠
المستوى الفلسفى والإنسانى	١٢ / ٥٠
المستوى الدينى	١ / ٥٠

إن هذه النتائج تجعلنا نقبل الاستنتاجات التالية :

ـ إن الشخصيات الروائية المفضلة هى الشخصيات المجاوزة ـ عن طريق الفعل والعمل الإيجابى ـ للواقع ، أى للمرجع .

ـ إن مستويات القراءة المفضلة هى ذات البعد الاجتماعى والسياسى بالدرجة الأولى . وهذا يعنى أن المرجع بالنسبة للمتقبل هو مرجع اجتماعى وسياسى .

ـ إن القارىء العربى يريد أن يوظف الرواية فى خدمة قضايا الإنسان العربى المعاصر ؛ ومعنى ذلك أن تجيب الرواية عن تساؤلاته الشخصية حول المرجع ، بما تتضمنه هذه التساؤلات من تقويم للحالة الراهنة ، ورغبة فى مجاوزتها عن طريق التصورات الفكرية أى الأيديولوجية .

الخطاب الروائى بين الواقع والأيديولوجيات :

يمكننا أن نقول بعد هذا التحليل إذن ، إن المرجع بالنسبة للخطاب الروائى هو القارىء ؛ ذلك أن المجتمع ليس حالة ثابتة وقارة ، بل هو حركة متفاعلة . وهذه الحركة المتفاعلة ليس لها معنى بالنسبة للخطاب الروائى والخطاب الأدبى عموماً إلا من خلال القارىء وتساؤلاته المنطلقة من الحالة الراهنة ، والمجاوزة لها عن طريق التطورات الفكرية ؛ فأن يقال إن الأديب يكتب لنفسه إنما هو خرافة لا نقبلها .

إن كل كاتب إنما يكتب - عن وعى أو غير وعى - وفى ذهنه صورة قارىء ينتظر منه جوابا عن سؤاله ؛ وعلى مستوى السؤال والجواب يصعب الفصل بين المرجع والأيديولوجيا ؛ لأن الإبداع هو رؤيا فنية معقدة .

إننا اليوم - بوصفنا مبدعين - أصبحنا نتحدث عن مفهوم الانعكاس بشىء من الحذر وكثير من الحرج ؛ فهل تعكس روايتنا العربية الواقع ؟

إن المرجع هو الواقع المعيش الذى تنطلق منه الرواية مهما كانت ؛ ثم يأتى العالم الخيالى الذى تبنيه الرواية .

إن كثيرا من الروائيين فى بلادنا يتوهمون أنهم يعكسون الواقع عندما يلجأون إلى المطابقة الآلية بين المعيش والمتخيل ؛ فقد سعى مثلا عدد من الروايات عندنا إلى أن تكون روايات واقعية وصفية ، أو تسجيلية تطابق المرجع فى مستويات عدة ، بخاصة المستوى الاجتماعى والمستوى اللغوى ، وتحيل فى أحيان كثيرة إلى أحداث الواقع (حادثة وافريل - أحداث التعاضد ـ أحداث ٢٦ جانفى) . ولكنهم فى حقيقة الأمر لا يعكسون الواقع لأنهم عندما يكتبون ، هم حتما فى نقطة زمنية متقدمة . والفاصل الزمنى مهما قصر يجعلهم يتحدثون عن المرجع بصورة جديدة مرتبطة أساسا بتفاعلهم الحياتى والأيديولوجى مع اللحظة الراهنة . فحديثهم عن الماضى وأحداث الماضى هو إجابة عن الحاضر . يقول ميشال بوتور : « إن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس فى أننا نستطيع التثبت من صحة هذه ، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذى يظهرها فحسب ، بل هى إلى ذلك (أى حوادث الرواية) ـ ولنستعمل تعبيرا معروفا ـ أكثر « تشويقا » من الحوادث الحقيقة . أما سبب بروز هذه القصص المختلفة فيعود إلى أنها تنطبق على حاجة وتقوم بعمل ، والأشخاص الوهميون يملأون فراغا من الحقيقة ويوضحونها لنا »[١٢] .

فالعلاقة إذن بالمرجع هى علاقة تجاوز أيديولوجى . ونعتقد أن أغلب الأعمال الروائية المتكاملة فهمت العلاقة بالمرجع هذا الفهم . ويكفى أن نذكر على سبيل المثال من أعمالنا الروائية المغربية « حدث أبو هريرة قال » لمحمود المسعدى ، أو « قبور فى الماء » ، « الأفعى والبحر » ، لمحمد الزفزاف .

إن التجاوز فى الإبداع الروائى عملية جد معقدة ؛ إذ تتداخل مستويات عدة وتتفاعل ؛ وهى مستويات الوصف والممكن والمحتمل والتحليل والتركيب والرصد والتنبؤ والموقف . ولذلك فإن الروائى العربى وبخاصة فى الوقت الراهن ، وبحكم تفاعله مع عصره ، أى مع مرجعه ، يرتبط وعيه بتثقيف بيئته . ولذلك لا يمكن أن يقف من المرجع موقف الحياد ؛ فهل تخلو رواية عربية متكاملة من موقف ؟ ولكنه موقف وأى موقف ؟

التقبل الأيديولوجى :

إن وضوح الموقف مرتبط أمامنا بوضوح الرؤيا للعالم ؛ ففى الرواية التسجيلية أوالواقعية التقليدية لايبدو الموقف واضحا إذا استثنينا بعض الروايات الواقعية الاشتراكية التى تتبنى الرؤيا الماركسية للعالم الروائى ، ومن ثم تتبنّى الماركسية بوصفها اتجاها فنيا ، وهى قليلة (الأرض للشرقاوى ، بعض روايات حنّا مينة) . فالرواية العربية الحديثة ، وهى الرواية ذات البطل الإشكالى (عبد الرحمن منيف ، عبد الرحمن مجيد الربيعى ، وبعض روايات حنا مينة أيضا ، وروايات نجيب محفوظ الأخيرة . . .) تطرح على الرواية العربية قضية التوجه الأيديولوجى .

لقد لاحظنا فى دراستنا عن « شخص المثقف فى الرواية العربية المعاصرة » أن إشكالية الروائى العربى المعاصر ، مهما اختلفت منطلقاته ، هى إشكالية واحدة ، وهى إشكالية الحرية . وذلك ما جعلنا نعتقد أن الخطاب الروائى العربى ليس إلى الآن خطابا طبقيا . فإذا كانت اللغة العربية بوصفها أداة تواصل وتعبير قد جعلت الروائى يخاطب الإنسان العربى (شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف)

مجاوزا بذلك الحدود الإقليمية ، فإن الوظيفة الفعلية للأدب ، ومن ثم للرواية ، داخل المجتمعات العربية ، « لا تسمح بأن نفكر فى تعبير الاتجاهات الأدبية عن قوى اجتماعية أيديولوجية متمايزة داخل مجال الصراع الاجتماعى »[١٣] . فهل هذا يعنى أن المرجع العربى هو مرجع أيديولوجى عام ، اتجاهاته الطبقية غير واضحة ؟

قد يكون ؛ ولعل هذا يعود إلى طبيعة الأنظمة الاجتماعية القائمة ؛ وإلى الفئات الاجتماعية التى أسهمت فى تغيير المجتمع العربى سياسيا منذ بداية هذا القرن . ولذلك فإن المتقبل الروائى يظل شخصا عاما ؛ فهو المثقف العربى (القارىء) ؛ ويظل المستوى الأيديولوجى فى الخطاب الروائى مجرد طموح فردى لا غير .

المثاقفة :

إن الإشكالية الحقيقية المطروحة على الرواية العربية ليست هى إشكالية الواقع الأيديولوجية بقدر ما هى إشكالية المرجع والمثاقفة (نعطى للمثاقفة مفهوما حضاريا أكثر منه مفهوما أيديولوجيا) . فنحن قد نتفق جميعا على أن الرواية الأوربية عبر تطورها التاريخى ومذاهبها الفنية المختلفة تعد مرجعا أساسيا بالنسبة للروائى العربى المعاصر . وقد ظلم بعض المستشرقين الخطاب الروائى المعاصر عندما عدوه مستعارا من الغرب ، أشكالا فنية ، وبيئة ، وأهدافا اجتماعية[١٤] ، ففهمت المثاقفة على أساس أنها تقليد يمس المرجع (الواقع) العربى فى علاقته بالرواية . ولعله من الغريب أن يذهب بعض النقاد العرب هذا المذهب[١٥] .

إن أثر الرواية الروسية والفرنسية فى يحيى حقى ونجيب محفوظ مثلا ، لا يخفى ؛ وقد أبرزه النقاد . لكن الإشكالية فى هذا المستوى تطرح عند بعضهم على هذا الشكل : إلى أى حد تعد أشكالنا الروائية إنتاجا للبنى الاجتماعية فى الواقع العربى ؟

لكننا نعتقد أن هذه الإشكالية تجسم أزمة منهج .

وإنه لمن الصعب أن نجيب عن هذا السؤال ؛ فبقطع النظر عن مدى صحة نظرية الانعكاس وسلامة المناهج الاجتماعية التقليدية أو الماركسية ، نجد أنفسنا أمام افتراضين فى تأويل أشكالنا الفنية حاليا :

ــ إما الاستناد إلى المثاقفة ، والنظر إلى الشكل الفنى بوصفه مجرد تطبيق جيد أو ردىء لأشكال سائدة فى مراحل تاريخية متفاوتة فى الغرب ، على أساس أن المرجع لم يستطع بعد أن يستوعب هذا الجنس الأدبى الجديد ، ومن ثم فهو غير مهيأ حاليا لإفراز أشكاله الفنية .

ــ أو الاقتناع بأن تجربة قرابة القرن فى فن الرواية لابد أن تكون إفرازاً للمرجع ، وأن النقد الاجتماعى عندنا غير قادر حاليا على تحليل هذه الصلة الوثيقة .

هذه إذن بعض الملاحظات ، أوردتها متعلقة بالخطاب الروائى الحديث . ولعل الفكرة الرئيسية التى ألححت عليها ، هى ضرورة تجديد نظرتنا للمقاربة الاجتماعية للخطاب الروائى على أساس تركيز العلاقة الجدلية بين الأثر والمتقبل ؛ فالقارىء ليس مجرد وعاء يصب فيه الكاتب أفكاره ، وإنما هو الذى يجسم حقا الحضور الاجتماعى ببعده الأيديولوجى ؛ فذاك معنى الخطاب الذى نفهمه .

الهوامش :

١ ــ راجع كتابه المعروف

Pour une esthetique de la reception, Ed. Gallimard 1978 .

٢ ــ راجع مجلة الآداب ٢/٣/١٩٨٠ ، ص ٤٥

٣ ــ عبد النبى حجازى : أنماط رؤية العالم فى رواية السبعينيات . الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ .

٤ ــ انظر مقالنا فى مجلة قصص ، عدد ٦٥ ص ٩١ ــ عن مشكلية الرؤية العربية .

٥ ــ عبد النبى حجازى ـ أنماط رؤية العالم فى رواية السبعينيات مجلة الآداب ٢/٣ ١٩٨٠ ، ص ٥٢ .

٦ ــ دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع ـ بيروت ١٦ ، ١٩٧٤ .

٧ ــ دار الكتب ـ القاهرة ـ ١٩٧١ .

٨ ــ راجع هذا الموضوع ـ الآداب ٢ ـ ٣ ـ ١٩٨٠ ، ص ١٥ .

٩ ــ يمكن أن نقرأ على سبيل المثال لفريدة النقاش فى مجلة الآداب ٢/٣/١٩٨٠ مايلى « انشغلنا طويلا بالبحث عن ملامح بطل قومى جديد فى الرواية العربية ، وغالبا ما وجدناه فى الأبطال التاريخيين وحدهم ، واسترحنا إلى ذلك . وحين أفقنا بعد غفلة طويلة على الإخفاقات أخذنا نطرح السؤال من جديد . وأتخيلنى وجدت مفهوما أوليا للإجابة » .

١٠ ــ مجلة الآداب ٢/٣/١٩٨٠ ، ص ٤٥ .

١١ ــ راجع السابق .

١٢ ــ ميشال بوتور ـ بحوث فى الرواية الجديدة ـ تعريب فريد أنطونيوس ـ عويدات ص ٨ ـ ١٩٧١ .

١٣ ــ محمد برادة ـ الرؤيا للعالم فى ٣ نماذج روائية ـ مجلة الآداب ٢/٣/١٩٨٠ ، ص ٤٥ .

١٤ ــ انظر الأدب التجريبى ـ عز الدين المدنى ـ الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢ .

١٥ ــ يقول عز الدين المدنى : « نحن متأثرون بأعلام القصة والرواية فى الغرب ؛ فهم أساتذتنا ونحن تلامذتهم فى هذا المجال الفنى الحديث ؛ ولا نكران لذلك » . انظر الأدب التجريبى ، ص ٥١ .

ما قبل بعد الكتابة
حول الأيديولوجيا / الأدب / الرواية

عمار بلحسن

١ - طرح المشكلية

بادىء ذى بدء ، لابد من التذكير بأن دراسة علاقات الأدب بالأيديولوجيا هى تقليد من التقاليد النظرية للماركسية ، ويعنى هذا التذكير بالمجرى العلمى الذى فجرت فيه وداخله هذه المشكلية ، وطبيعة المفاهيم التى استخدمت لتحليل تلك العلاقات وتفسيرها وتفهمها ، والوصول إلى خلاصة بشأنها .

تبدو العلاقة « الأيديولوجيا/الأدب » علاقة معقدة وثرية وصعبة على المستوى المنهجى والنظرى :

ـ معقدة لأنها تتطلب تحليلا ، يهدف إلى كشف العلاقات المتنوعة والجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، والعلاقة بين البنية الفوقية وكل مستوى من مستوياتها ، كالبنيات السياسية ـ القانونية (الدولة ، القانون ، الأحزاب .. الخ) ، والبنيات الأيديولوجية بمختلف أشكال الخطابات الأيديولوجية التى تنتجها (الفلسفات ، الأخلاق ، الأديان ، الآداب والفنون .. الخ) ، ثم تحليل العلاقة بين الأيديولوجيا بما هى مفهوم نظرى ومجسد ، وشكل من أشكال خطاباتها ، هو الأدب .

ـ وثرية لأنها تحمل كثيرا من التجارب التحليلية والمجسدة ، المختلفة التصور والمنهج . والواقع أن الدراسات السوسيولوجية للأدب تجد نفسها منطقة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمثالية ، وحقل صراع أيديولوجى ومعرفى . فانطلاقا من التحليل الماركسى للأدب (إسهامات بليخانوف ، ماركس ـ إنجلز ، لينين ، جرامشى ، لوكاش ..) ، ووصولا إلى الدراسات التجريبية واللغوية والبنيوية (روبير إسكاربيت ، جريماس ، لوسيان جولدمان، جوليا كريستيفا ..) يجد الباحث فى هذا الميدان نفسه فوق صحراء من الرمال المتحركة ، وفى مواجهة تيارات نظرية ومنهجية متضاربة .. بل متناقضة .

من هنا كانت صعوبة التحليل وأخطاره على المستوى النظرى والمنهجى وما يحمل من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية « الانعكاس » الميكانيكية ، التى تزى الأدب مجرد انعكاس بسيط للعلاقات الاجتماعية والصراع الطبقى ، وتحاول جاهدة إيجاد روابط بين الأعمال الأدبية والحياة الاقتصادية ـ الاجتماعية على مستوى المضمون ؛ أو الانزلاق نحو نظرية «استقلال الأدب» عن الأيديولوجيا والمجتمع ، ومن ثم إجهاد التحليل فى القيام بعزل الأدب عن المنهج العلمى ، وضرب كل إمكانية علمية لفهمه وفق مناهج ومفاهيم علمية صارمة ، بعيدة عن المواقف الانطباعية النقدية التى عرفها ويعرفها النقد الأدبى الحرفى ـ التقليدى .

الموقف الأول يسقط فى النزعة «الاقتصادوية» التى ترجع الأيديولوجيا إلى شروطها وتحديداتها الاقتصادية ـ المادية ، مطابقة بذلك بين العنصر الأيديولوجى والعنصر الاقتصادى ، وملغية المسافة المعقدة ، والروابط المارة بجملة وسائط أساسية ، كالبنيات الحقوقية ـ السياسية ، التى تصل البنية التحتية وعلاقات الإنتاج الاجتماعية والقوى المنتجة وصراع الطبقات ، بالأيديولوجيا ، وبأحد أشكال الخطاب فيها ، ألا وهو الأدب . فى هذه الحالة تصبح الأيديولوجيا والأدب انعكاساً تابعا ، بسيطا ، وغير فاعل فى حركة التشكيلة الاجتماعية وسيرورتها .

أما الموقف الثانى ، فهو يسقط فى النزعة «الإرادوية» بمبالغاته فى دور الذات المبدعة ، واستقلاليتها غير المشروطة عن الأيديولوجيا والعلاقات الاجتماعية :

«فهو يرى الأدب ـ كما يقول د. فيصل دراج ـ ككلية تعبيرية شفافة ، تبدأ من الحقيقى وتنتهى إليه ، دون أن تعرف التناقض لا فى بنيتها الداخلية ولا فى آثارها الأيديولوجية (. .) وفى غياب التناقض وحضور الحقيقى يصبح الموضوع الأدبى نظيراً للحقيقة ، ويصبح الكاتب ذاتا مدهشة ، تسيطر على ذاتها ، وتخضع لجملة شروط خارجية اجتماعية ، لا تستطيع السيطرة عليها»(١) .

وللخروج من هاتين الدائرتين المغلقتين اللتين تبدوان كأنهما طرفا نقيض ، نعتقد أن الصيغة العلمية لدراسة العلاقة «الأيديولوجيا /الأدب» هى الصيغة التى ترى هذا الأخير ممارسة أيديولوجية مشروطة بزمانها ، وتتم تطبيقياً فى حقل اجتماعى ـ أيديولوجى محدد ؛ فالأدب لا يظهر هكذا من العدم ، أو ينزل من السماوات عن طريق شياطين الإلهام كما يتشدق النقد المثالى الغيبى . إن الأدب مشروط بسياق سوسيو ـ تاريخى ، محدد على مستوى الكتابة بالأدوات والتقنيات والتراث الأدبى ـ التصويرى الذى يجد فيه الكاتب منتجا ذهنيا أمامه ؛ ومحدد على مستوى الممارسة بالأيديولوجيا أو بالأيديولوجيات المتصارعة فى ظرفية تاريخية معينة من تطور المجتمع وعلاقاته الاجتماعية والطبقية :

« يعد الأدب شكلا أيديولوجيا ، وتكون الأيديولوجيا هى البنية الفوقية للأنساق الفكرية وللوعى الاجتماعى ، تلك البنية التى تعبر عن علاقات اجتماعية محددة . وهنا يكون الأدب شيئا تابعا لوجود سابق هو وجود الأيديولوجيات . ولا يمكن للأدب إلا أن يحتل مكانا مزدوجا : فمن حيث هو مطابق للأيديولوجيا فهو يعيد إنتاجها ويعطيها شكلا ؛ وينتج عن هذا فهم ضيق موجّه وسياسى للأدب ؛ ومن حيث هو مختلف عن الأيديولوجيا فهو يتجاوز بالمفهوم الهيجلى (يتجاوز ويحافظ على) المواقف الطبقية للكاتب ، ويتجلى كانعكاس عارف للواقع»(٢) .

هناك إذن علاقة حميمة بين الأيديولوجيا والأدب ، تتمثل فى كون الأدب شكلا من أشكال الأيديولوجيا ، وخطابا خاصا من خطاباتها ؛ فهو من إنتاجها .

تبعا لهذا كيف يتحدد وضع الأدب والممارسة الأدبية فى المستوى الأيديولوجى للمجتمع ؟ وكيف يتجلى بوصفه خطابا أيديولوجيا نوعيا وخاصا فى السياق العام لحياة المجتمع بكل بنياته الاقتصادية ـ الاجتماعية ، والسياسية ، والأيديولوجية ؟

الجواب عن هذين السؤالين يتطلب :

ـ نظرية للأيديولوجيا ، وقاعدتها المادية ، وكيفية اشتغالها وسيرها داخل تشكيلة اجتماعية معينة . هذه النظرية تهدف إلى توضيح علاقة الأيديولوجيا (ومجمل البنية الفوقية ضمنيا) بالبنية التحتية ، وعلاقات الإنتاج وصراعات الطبقات ، وكيفية إنتاج الأيديولوجيا داخل المجتمع ووظيفتها .

ـ نظرية عن دور العنصر الأيديولوجى ، ودور الأشكال والخطابات التى يتجسد فيها ، ومن بينها الأدب .

٢ - حول الأيديولوجيا وآليات اشتغالها داخل تشكيلة اجتماعية .

فى «الأيديولوجيا الألمانية»(٣) تبدو تنظيرات مؤسسى الماركسية وأفكارهم ذات طابع جدالى ـ صراعى مع «عطارى» الفكر والأيديولوجيا الألمانيه . إن الأيديولوجيا وعى زائف ، ومغلوط ؛ هى مملكة الوهم العاجية التى بناها أيديولوجيو المجتمع الألمانى لتبرير «جحيم الأرض» الرأسمالية . وبما أنها وعى للعالم زائف ومقلوب ومغلوط ، فإن هناك وعيا علميا له ، يناقض وينقض حقل الوهم وجذوره .

هذه المحاكمة تتكىء على ثنائية آلية ، ربما لارتباطها بالوضع الجدالى : ماركس ـ إنجلز/أنبياء الأيديولوجيا الألمانية (برونو باور ، وفوير باخ . .) . هذه الثنائية هى : العلم فى مواجهة الأيديولوجيا ؛ الوعى الصحيح الحقيقى فى مقابل الوعى الزائف ؛ البرُوليتاريا حاملة الوعى الصحيح فى مواجهة الطبقات الاجتماعية الأخرى حاملة الوعى المغلوط المقلوب والزائف . وتبدو الأيديولوجيا ـ من حيث طبيعتها ـ متمثلة فى تلك الأفكار والتمثيلات التى ينتجها الوعى ، والتى تجد منابعها فى ظروف الحياة المادية والمصالح المتضاربة داخلها ؛ فهى تعبير وشكل وانعكاس وتصعيد للواقع ؛ هى ذلك الوعى الوهمى الخيالى الذى يقلب السبب أثراً والأثر سببا ، ويضيّع الواقع ويضببه ويقلبه . ونظرا لارتباط الأيديولوجيا مع مصالح الطبقات الاجتماعية ، فإن الأيديولوجيا المسيطرة هى أيديولوجيا الطبقة المسيطرة ، بحكم أن الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج المادى هى الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج الفكرى . ذلك أن الأفكار المسيطرة فى المجتمع إن هى إلا أفكارها التى تبدو كأنها أفكار كونية ، وعامة ، وشمولية ، بهدف تعميم المصالح الطبقية وجعلها مصالح كل الطبقات وكل المجتمع . وأيضا فإنها تقوم بمهام الجدل ، والجدال ، والنضال ، والمقاومة ضد الأيديولوجيات الأخرى التى تفرزها الطبقات الاجتماعية المسُودة من أجل دحرها أو قمعها أو احتوائها فكريا .

ومع المُنظّر والقائد السياسى الإيطالى «أنطونيو جرامشى» ، والفيلسوف الفرنسى «لويس ألتوسير» ، انتقلت النظرية الخاصة بالأيديولوجيا من وضع الشتات الفكرى ـ النظرى إلى وضع حاول فيه هذان المنظّران الماركسيان بناء نظرية علمية لها ولقاعدتها المادية .

المادية . الأيديولوجيا نسق من التصورات ، يحكم الفكر والممارسة ، ويشكل مستوى من مستويات التشكيلة الاجتماعية ؛ فهناك تأثير متبادل ، متداخل وثلاثى العلاقات بين البنية التحتية والبنيات الحقوقية ـ السياسية والبنية الأيديولوجية لأى مجتمع . وتتضمن الأيديولوجيا الأفكار السياسية الحقوقية والدينية والأخلاقية

والجمالية ، التى تتجلى فى أشكال تصورات متعددة للعالم ولدور الإنسان فيه ؛ وبهذه التصورات وفيها يتوافق/يتناقض الإنسان مع عالمه . يقول جرامشى :

«تعنى الأيديولوجيا تصورا للعالم ، يتجلى ضمنيا فى الفن والقانون وفى النشاط الاقتصادى ، وفى جميع ظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[٤] .

بهذا المعنى تصبح الأيديولوجيا هى المعيش واليومى والانعكاس المُمَارس لمختلف العلاقات التى يقيمها الإنسان مع سائر الناس ، ومع الطبيعة . فكل سلوك بشرى يحمل تصورا للعالم ، ويتجسد فى قيم ومعايير ومواقف تتعلق بالحياة والمجتمع والوجود . إن الأيديولوجيا هى العنصر الذى يؤطر وينتج ويفرز كلية الممارسات التاريخية للبشر ، سواء ظهرت هذه الممارسة فى الأشكال الاقتصادية أو القانونية أو السياسية أو الفلسفية أو الجمالية أو الأدبية .. الخ .

ونظرا لكون الأيديولوجيا تصورا للعالم ، فإنها تنزع ــ من حيث هى تعبير عن طبقة اجتماعية ــ إلى التجلى فى جميع مظاهر أو أنماط سلوك هذه الطبقة ، والتجسد فى فلسفة ، وأخلاقية اعتقادية ، وحس مشترك ، وفلكلور ؛ وهى درجات أربع للأيديولوجيا . يقول جرامشى :

«الفلسفة هى تصور للعالم ، يشمل الحياة الفكرية والأخلاقية بوصفها تساميا لحياة واقعية عملية محددة لطبقة اجتماعية ، منظور إليها لا فى مصالحها الراهنة والمباشرة فحسب ، بل أيضا فى مطامعها وصبواتها البعيدة المدى»[٥] .

بهذا المنظور ، تبدو الفلسفة تنسيقا واكتشافا للمصالح التاريخية ، وتحديدا لمهام الطبقة الاجتماعية ووظائفها ، وتعيينا لشخصيتها وكيفيات سيطرتها وهيمنتها ، وأهداف هذه السيطرة وهذه الهيمنة . إنها «الوعى الممكن» لها ، كما يقول جورج لوكاش ، من حيث إن المفهوم الأخير يعين الوعى الفكرى ويحدده بوصفه إمكانية فكرية تشمل الأفكار والفلسفة والنظرات والتصورات التى يمكن أن تشكل وعيها ؛ أى العناصر الأكثر تقدما ومستقبلية ، التى يمكن أن يفرزها موضوعيا وذاتيا وضعها ومكانتها وعلاقاتها الاجتماعية والإنتاجية داخل نمط إنتاج محدد ، وداخل تشكيلة اجتماعية فى مرحلة تاريخية معينة .

إن الأيديولوجيا هى التى تعطى للقوى المادية والاجتماعية شكلها ووحدتها وتجانسها ، وتكفل لها الوعى الذاتى المستقل ، والتصور المؤتلف للعالم الذى يعين لها مهامها ، ويحدد أمام أعينها دورها ومكانتها التاريخية . يقول جرامشى :

«فقط عندما تصبح مجموعة اجتماعية متجانسة اجتماعيا على مستوى الأيديولوجيا يمكن القول إن كل الشروط الموضوعية متوافرة لتغيير الممارسة العملية وتحويلها»[٦] .

ذلك أن الأيديولوجيا تنظم الجماهير ، وتشكل الميدان الذى تتحرك فيه ، وتعى داخله وفيه شخصيتها ومهامها ومواقفها وأهداف صراعاتها ونضالها . إن فعالية الأيديولوجيا تبدو هنا ضرورية تاريخيا ، ومهمة سيكولوجيا ؛ فهى الأساس الضرورى الذى يسلح الطبقة الاجتماعية ويشكل وعيها الأصيل لذاتها .

فى هذا السياق ، تظهر الأيديولوجيا بوصفها مستوى ضروريا وفاعلا من البنية الفوقية . يقول لويس ألتوسير :

«يجب أن تدمج الأيديولوجيا فى الواقع الذى نزعم أننا نحلله ونتدخل فيه ؛ فلا يعنى هذا أن نبحث عن تمثل وتقديم مناسب للواقع ، ولكن يعنى أننا نشرح آليات مختلف أشكال تملك الواقع ، سواء بالأيديولوجيا أو بأى شكل آخر نظرى أو تطبيقى . إن الغلطة هى النظر إلى الأيديولوجيا بوصفها تمثلا خياليا سلميًّا ، قابلا لتجاهل الشروط الاقتصادية السياسية الواقعية . الغلطة هى عدم رؤية أن الأيديولوجيا تمثيل علاقات الناس ــ وهى أيضا خيالية ــ مع شروط وجودهم الواقعية»[٧] .

وتبعا لوصايا ألتوسير هذه ، تحتضن الأيديولوجيا جوهريا علاقات الناس الوهمية الخيالية ، لا مع شروط حياتهم ، بل مع علاقاتهم الواقعية بشروط حياتهم الملموسة . إن الأيديولوجيا هى :

«ذلك النسق الذى يملك منطقه وصرامته الخاصة من التمثيلات ، كالصور والخرافات والأساطير والأفكار والمفاهيم ــ تبعا لكل حالة ــ والذى يملك وجودا ودوراً تاريخيين داخل مجتمع محدد ومعين ومعطى»[٨] .

بهذا الطرح تبدو الأيديولوجيا ضرورية وأساسية لكل مجتمع ، نظرا لكونها مستوى من مستوياته ؛ إنها الإنسان فى حركة تعبيره عن العالم ؛ الإنسان الذى يقول للعالم كيف يبدو أو كيف يخيل إليه أنه يبدو . وتتدخل الأيديولوجيا فى الممارسات الاجتماعية ، سواء كانت كلية أو جزئية ؛ فليس هناك ممارسة اجتماعية إلا تحت ثوب أيديولوجى وبه وداخله ؛ ذلك أنها تنطلق وتتحرك فى إطار ثنائى هو معرفة/لا معرفة الواقع : معرفته والانطلاق منه والعودة إليه ، ولا معرفته (هذا الواقع نفسه) بوصفها إدراكا وتمثيلا له من وجهة نظر طبقية أو فئوية محددة ، تنكر عناصر أخرى وتتجاهلها ، بفعل المصالح الطبقية أو الفئوية التى تريد بناءها وتمثيلها داخل النسق العام لتمثلاتها . عندها تصبح الأيديولوجيا أحد الأجزاء الأساسية فى عملية إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية ، وفى عملية إعادة الإنتاج الاجتماعية إجمالا ؛ لأنها ترتبط بعلاقات الإنتاج ، ولأنها تسهم فى إعادة إنتاج وضعية كل طرف طبقى أو فئوى ، وتكريس مكانته ودوره فى مجتمع ما . هكذا تبدو الأيديولوجيا تمثيلاً للعلاقة الخيالية الوهمية التى يقيمها الأفراد مع علاقاتهم الواقعية الملموسة بظروف حياتهم الحقيقية . إن الذى يفرز تلك العلاقات الوهمية هو الصراع الطبقى الذى تخوضه الطبقات فى المجتمع ، والتى ينتمى إليها هؤلاء الأفراد ؛ وهذا عبر مؤسسات مادية هى الأجهزة الأيديولوجية للدولة[٩] .

وهذه الأجهزة الأيديولوجية للدولة تضمن لها وظيفة إعادة إنتاج

علاقات الإنتاج تحت مراقبة **الأجهزة القمعية للدولة** (إدارة ، جيش ، شرطة ، قانون ، سجون . . .) ؛ فالأولى تشتغل بالأيديولوجيا ، فى حين تشتغل الثانية بالعنف أو القمع .

وتهدف الأجهزة الأيديولوجية للدولة إلى تكييف الأفراد والطبقات سلميا عن طريق إنتاج الأيديولوجيا ونشرها وإذاعتها ؛ فالجهاز المدرسى أو الإعلامى مثلا يظهر بوصفه جهازا خاصا ومستقلا نسبيا عن الدولة ؛ أى أنه قائم فى المجتمع المدنى ـ على حد تعبير جرامشى ـ ، ولكن وظيفته الأساسية هى «تنشئة الأفراد» تبعا لتصورات وأفكار خاصة ، تجد ماديتها فى مكانة هؤلاء الأفراد وعلاقتهم مع المجتمع ، ومع العلاقات الإنتاجية السائدة فيه ، ومصالح وأيديولوجيا الطبقة المسيطرة داخله . لذا فإن هذه الأجهزة تعد مكانا وقصبا للسباق بالنسبة للطبقات المتصارعة . ذلك أنه من أجل ضمان إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية والإنتاجية لابد أن تبسط الدولة هيمنتها على الأجهزة الأيديولوجية . إنها المكان والمكسب الذى تتوق إلى تملكه والسيطرة عليه الطبقة السائدة ، فى عمليات صراعها مع الطبقات المضادة لها .

وتلخيصا ـ بناء على ما سبق ـ نستنتج الأطروحات الأساسية التالية بشأن الأيديولوجيا :

١ - إن دراسة الأيديولوجيا بشكل نظرى تبقى ناقصة ، ما لم تدرس فى شكل من أشكالها المجسدة ، داخل مجتمع محدد تاريخيا ؛ ففى تلك اللحظة تظهر أيديولوجيات ، لا أيديولوجيا واحدة ، نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقات ، وظهور تشكيلات أيديولوجية ملموسة ومحددة نتيجة لذلك .

٢ - إن البنية الأيديولوجية فى كل تشكيلة اجتماعية محددة تتألف من سلسلة من الأيديولوجيات ، بينها أيديولوجيا مسيطرة ، تعبر عن الطبقة المسيطرة وعلاقاتها الوهمية مع علاقاتها الحقيقية بشروط وجودها العيانية الملموسة ، وظروف وجود أعدائها الطبقيين .

٣ - إن الأيديولوجيا المسيطرة تقوم بوظيفة الحفاظ على سلطة الطبقة المسيطرة ؛ وهذا بإعادة إنتاج العلاقات الإنتاجية اللازمة والضرورية لها ؛ فوظيفتها مزدوجة داخل الطبقة المسيطرة ومن أجل حلفائها ، حيث تقوم بتكوين الدور والمكانة والوظيفة التاريخية على أساس تكوين مصالح الطبقة المسيطرة بوصفها «قيما كونية» أخلاقية وجمالية وفلسفية ، وتبريرها والنضال فى سبيل إدماج العناصر الخارجة عنها والمناوئة لها فيها ، سواء عن طريق احتوائها ، أو عن طريق تمويه التناقضات وتدميرها بينها وبين أعدائها[١٠] .

٤ - إن الأيديولوجيا المسيطرة تقدم نفسها للطبقات المسيطر عليها بوصفها قيما كونية تخدم المصلحة العامة ، ومن ثم تدفع هذه الطبقات إلى السير وفق مبادئها والدفاع عن «النظام الأخلاقى ـ السياسى ـ الفكرى ـ الفلسفى السائد بوصفه نظاما للمجتمع بكل فئاته . هذا التقديم يتم فى عدة اتجاهات ؛ منها أن الأيديولوجيا المسيطرة تقدم نفسها بوصفها نسقا علميا كفئا وقادرا على تفسير كل الظواهر ، وإيجاد أجوبة عنها . . حتى الظواهر التى تطرح وجود الطبقة التى أفرزتها طرحا يتطلب إعادة النظر فى وجودها نفسه ! وهذا إما بتمييع السؤال أو تضبيبه أو تحريفه ، أو الانحراف باتجاهه ومراميه .

٥ - إن الأيديولوجيا تتحقق ماديا وعيانيا فى أيديولوجيات ملموسة ، ذات خصوصية من ناحية الشكل والمضمون ، كالأيديولوجيات الدينية ، والاقتصادية ، والفلسفية ، والجمالية والأدبية ، وتبدو ماديتها فى «نصوصها» المنتجة داخل ظرفية تاريخية ، ومرحلة معينة من تطور المجتمع والصراع الطبقى أو الوطنى على مختلف الأصعدة . فكيف تبدو العلاقة بين الأدب بما هو أحد نصوص الأيديولوجيا ، والنص الكبير للأيديولوجيا بصفة عامة ، وكيف تظهر وتتحقق وتتجلى علاقة شكل معين من الممارسة الأدبية هو الرواية بالأيديولوجيا ؟

٣ - العلاقة : الأدب/الأيديولوجيا ، أطروحتان متناقضتان وخطرتان

قدم الفكر المثالى حلاً يمكن تلخيصه فى فكرتين أساسيتين هما :

ـ الأدب هو خلق وإبداع ؛ والموضوع الأدبى هو إبداع مطلق لا يتحدد إلا بخالقه ؛ لذا يجب بحث الأدب على أساس «الموهبة» و«العبقرية» . ذلك بأن النص خلق ذاتى من طرف ذات واعية هى الكاتب ؛ فهو جملة علاقات لغوية ذات دلالة . إن النص كتابة خارج التاريخ وخارج العلاقات الاجتماعية وسيروراتها .

ـ الأدب هو ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية والطبقات والصراع الجماعى . إنه إبداع فردى ، لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية ، ولا يحمل أية ذرات من أفكارها وأيديولوجياتها . فانطلاقه من الذات وعودته إليها تؤكد «لا أيديولوجيته» .

بظهور المادية التاريخية تراجعت كلمة «خلق» بوصفها مفهوما ميتافيزيقيا غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الأدبية ، وإدراك العلاقات المعقدة التى تربط الأدب بالأيديولوجيا ، ومن ثم بالعلاقات الاجتماعية وبنيتها ، وتقدمت مقولة أخرى أو مفهوم آخر يهدف إلى تحديد الأدب بدقة علمية . إنه مفهوم «الإنتاج» .

الأدب هو إنتاج أيديولوجى ، يتواجد فى علاقة مع اللغة ومختلف أشكال استعمالها ؛ فهو إنتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الأيديولوجيا ومع التاريخ ؛ تاريخ التشكيلات الاجتماعية ، وتاريخ الإنتاج الأدبى ، وتطور أدواته وتقنياته الأساسية ، ومواد عمله . وبتحقيق الماركسية الربط بين الإنتاج الأدبى والأيديولوجيا ، ومن ثم العلاقات الاجتماعية فى مجملها ، حددت كذلك الفضاء الذى يتموضع فيه الأدب ، ولكنها من جهة أخرى أعادت إنتاج التناقضات نفسها ، العائدة ، أصلا ، لتسرب النزعة الميكانيكية اللا مادية فى شكليها «الاقتصادوى» و«الإرادوى» .

النزعة الاقتصادوية والأدب .

محرك هذه النزعة أطروحة تفيد أن العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية هى علاقة انعكاس باهت ، غير فاعل وآلى ؛ والأدب بهذا المنظور يصبح شكلا أيديولوجيا ، يعود بطريقة بسيطة وتبسيطية إلى الأيديولوجيا ؛ فالموضوع الأدبى وشكله ليسا إلا انعكاسا أيديولوجيا للموقع الطبقى للكاتب . إن النزعة الاقتصادوية تلغى خصوصية

الممارسة الأدبية أو تسكت عنها ، وتحل محل الأيديولوجي الاقتصادى ، ومحل الأدبى الأيديولوجى ، فيبدو الأدب ممارسة أيديولوجية صرفا ، غير مشروطة بتناقضاتها ، ومن ثم يبتعد عن الفهم العلمى الذى يكشف علاقاته المعقدة والمتناقضة مع الأيديولوجيا ، ومن ثم مع الطبقات وصراعاتها والتاريخ والمجتمع[١١] .

النزعة الإرادوية والأدب .

ترى هذه النزعة الأدب بوصفه كلية تعبيرية شفافة ، تبدأ من الحقيقة ، وتنتهى إليها ، دون أن تعرف التناقض ، لا فى بنيتها الداخلية ، ولا فى آثارها الأيديولوجية ؛ فالكاتب هو سيد النص ، هو الذات التى تسيطر على موضوعها ، ولا تخضع فى عملية ممارستها للكتابة لأية شروط خارجية اجتماعية أو أيديولوجية . الدورة إذن مقفلة . إن الأدب ينطلق من الحقيقة ليعيد إنتاجها مرة ثانية بدون تناقض ولا معاناة بين الذات والموضوع ، أو الشكل والمضمون .

٤ - الأدب إنتاج أيديولوجى وواقع مادى ، يتحدد بالمجموع التاريخى للممارسات الاجتماعية .

تجاوزا للمنهج المثالى ، ولهاتين النزعتين ، نؤكد ضرورة دراسة « الإنتاج الأدبى » فى كل مستوياته ، بوصفه ناتجا معقداً لتناقضات التاريخ والمرحلة التى أنتج فيها . فالأدب ليس مضمونا أيديولوجيا له شكل أدبى جمالى ، أو بناء معينا للأيديولوجيا العامة ، أو نسقا لغويا يعيد إنتاجها ، أو كتابة شفافة واضحة للرؤية الأيديولوجية للكاتب . إن الأدب والتاريخ والزمن والعلاقات الاجتماعية تشكل جميعا وحدة متناقضة وديناميكية معقدة ، ذلك بأن علاقة الأدب الموضوعية بالأيديولوجيا تظهر فى كونه خطابا أنتج تحت تأثيرها ، وفى كونه هو الآخر ينتج آثارا أيديولوجية ، لذا فالأيديولوجيا العامة تبدو مضمرة ومخفية فى النص الذى تكشفه القراءة ، وتكشف من ثم أيديولوجيته لتصبح صريحة .

صحيح أن الأدب ينتج أيديولوجيا . ولكن هذه هى أيديولوجيا نصوصه ، أو ما يسمى « الأيديولوجيا الأدبية » ؛ ففى عملية النص ، أى تشكيل العمل الأدبى ، هناك سيرورة تحويل وتشكيل و« تثوير » وتشويه للمواد الأولية الأدبية التى وضعها تاريخ الأشكال الأدبية أمام الكاتب ، من فنيات الكتابة واتجاهاتها وأساليبها وطرقها ، كما أن الكاتب فى لحظات كتابته لنصوصه يجد أمامه تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية ، والأيديولوجيا التى يتبناها ، ومجمل الأيديولوجيات القائمة فى مجتمعه وعصره ، وأشكال انعكاساتها فى ذهنه ، وفى أذهان الناس الذين يحيا معهم :

> **« فى هذا العمل لا يلعب الكاتب دور المبدع المطلق ، كما أنه لا يلعب فى الوقت ذاته دور حامل عارض تتجلى فيه ومن خلاله قوة إلهام مبهمة لفترة تاريخية ، أو لطبقة اجتماعية معينة ، لكنه عامل مادى قائم فى مكان وسيط ، فى شروط لم يخلقها هو ، ولا يستطيع السيطرة عليها . وهو فى هذه الشروط يقوم بإعادة تجربته وأيديولوجيته فى شكل متميز يسمى العمل الأدبى »[١٢] .**

إن عملية الكتابة ، أو إنتاج النصوص الأدبية ، يحكمها منطق خاص هو أشبه بالقانون . الكتابة هى عملية تحويل للغة وتشكيلها ، أى نقلها من وضع المادة الدالة إلى وضع تنتظم فيه من جديد داخل نص أدبى ، ينتج شكلا جديدا ونوعا جديدا من الدلالات . والأديب أشبه بعامل ورشة أوحِرْفى يحول مواده وتقنياته لينتج ــ حصيلة لتجربته وعمله وبحثه ــ نتاجاً أصيلا ، فكما يحّول ويركّب الموسيقىّ الميلوديات والأنغام ، وكما يمزج الرسام الألوان والظلال ، يقوم الكاتب بتحويل اللغة ويدخل فى سياق « عملية إعادة إنتاج للمعنى واللغة » . بهذا المنظور يعد الأدب إعادة إنتاج ذات خصوصية للأيديولوجيا ، وليس إنتاجا لها ؛ لأنها موجودة قبله ، ولأنه أحد خطاباتها . ويبدو الأديب كأنه « عامل » فى « ورشة » لإنتاج « النصوص » ، يراكم تجربة الأجيال السابقة فى فكره وبين يديه ، وينطلق منها نحو آفاق جديدة .

تقوم الكتابة الأدبية ومجمل أشكالها بتنظيم الأيديولوجيا ووضعها فى شكل جديد هو النص الأدبى . وهذا الأخير يعد « أيديولوجيا أدبية » ، تمشى على رجليها ، وتتجول فى الأسواق ، وتقيم علاقات اجتماعية ، وتمارس الحب والقتل والصراع . . . الخ .

إن كشف العلاقة الأدب/الأيديولوجيا وفهمها ــ إذن ــ متعلق أساسا برؤية هذه العلاقة وفق ثلاث أطروحات ، هى :

١ - النص الأدبى هو كتابة تنظم الأيديولوجيا و« تُبَنْيِنُها » ، أى تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة ، تختلف فى كل نص ، وتبدو جديدة وأصيلة ، بحيث إن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة ، أى شكله ومضمونه .

٢ - يقوم النص الأدبى بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذى يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بوصفها أيديولوجيا عامة ، قائمة فى عصر أو مجتمع معين . إن النص يفضح كاتبه ويعريه ، ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى ؛ عندها تصبح الأيديولوجيا التى يحملها صريحة فى قولها ، برغم أن وجودها فى النص وجود مضمر ومخفى فى أثواب وألبسة وأشكال وصور وملامح . . لا حصر لها .

٣ - يتضمن العمل الأدبى عناصر معرفة للواقع ؛ فهو « انعكاس عارف » ، وتمثل فنى جمالى لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه ومخفياته . إن هذه المعرفة تختلف عن المعرفة العلمية بالمفهوم الدقيق للكلمة ، نظرا لاختلاف اقتراب العلم والأدب من الواقع ، وطريقة تمثلها له .

على هذا الأساس ، يمكن - الآن - دراسة الأيديولوجيات الأدبية التى ينتجها شكل خاص من الأدب هو الرواية وتحليلها ؛ فما معنى العلاقة : الأيديولوجيا/الرواية ؟

٥ - الرواية: نظرات سوسيولوجية .

يرى التحليل السوسيولوجى فى الرواية شكلا أدبيا أنتجته البورجوازية الأوربية خلال صعودها الثورى ؛ فقد امتاز صعود الطبقة البورجوازية ، وانتصار نمط الإنتاج الرأسمالى فى التشكيلات الاجتماعية الأوربية ، بانتقال الفرد من مواجهة واضحة لقوى ملموسة كالإقطاع ، والكنيسة ، وعلاقات القنانة الاجتماعية ، إلى

مواجهة قوى مجردة ، صنمية ، متشيئة ، كالعلاقات الاجتماعية الرأسمالية ، والسلعة ، والقيم الاستهلاكية ، ومجمل العلاقات الاجتماعية المعقدة والمتنوعة وغير المفهومة ، التى تربطه بالنظام السائد .

داخل هذا السياق الاجتماعى ـ التاريخى وجد الإنسان نفسه يواجه قوى مجردة ، من المحال أن تتولد عن الصدام معها معارك قابلة للتصوير الحسى ، كما أن الواقع اليومى ـ الحياتى الذى يقولب حياة الفرد والطبقة الاجتماعية ، هو واقع غث ومتنوع وهابط ومتدهور ، يصعب معه تطور الطابع الإنسانى والروحى والشعرى ، نظرا لسيادة القيم التبادلية ، وتحول الفرد إلى سلعة ، وتتجير القيم والفن والجمال والعلاقات الإنسانية . إن التسامى والسمو الشعرى للإنسان قد سقط تحت هدير وسائل الإنتاج التى تملكها فرديا الطبقة البورجوازية ، وتحت لا معقولية التقسيم الرأسمالى للعمل والعلاقات الاجتماعية وظاهراتها وأشكال تجلياتها . إن هذا التقسيم يعنى انقسام الشخصية الإنسانية إلى عالم داخلى وعالم خارجى ؛ فهو يدمر تلك الوحدة البدائية للرابطة العشيرية بوصفها مضمونا وشكلا لوحدة الفرد والمجتمع ، ويحول شكل التعبير عن هذه الوحدة المجسد فى الشعر الملحمى ـ الهوميرى ليصبح مرحلة لنشاط الإنسان الحر المستقل السائد ، أو رحلة للطفولة والبطولة البشرية ، التى وجدت شكلها فى الملحمة الشعرية وكفاح المجتمع الحيوى الموحَّد للفرد والجماعة والطبقة .

إن تحول روح الإنسان والفرد من التعبير الشعرى الملحمى الحماسى الفروسى عن نفسها ، إلى نثر متفتت يصور الشخصيات الإنسانية فى كفاحها وصراعها وسقوطها وتدهورها ، أدى إلى خلق شكل أدبى جديد هو الرواية بوصفها ملحمة جديدة للبورجوازية[١٣] .

قادت الدراسات التطبيقية للمؤلفات الأدبية منظرين كثيرين إلى تنمية أفكار حول المسار السوسيوتاريخى للرواية ، والظروف والشروط الاجتماعية التى أعطتها شكلها . وهكذا كانت مهمة الروائى فى نظر الروائيين فيلدنج وبلزاك هى « تأريخ الحياة الخاصة » ، على أساس الصدق فى تصوير السمات الأساسية والحاسمة فى المجتمع البورجوازى ، وتجاوز رداءة الحياة اليومية الاجتماعية للبورجوازية ووضاعتها وبؤسها ، بتصوير الشخصيات النموذجية ، وتسليط الأضواء على المواقف التى تعبر عن التناقضات الفردية والاجتماعية والروحية بتوتر وعنفوان . وإذا كان بلزاك يتمنى أن يكون « سكرتير المجتمع الفرنسى » فإن شهادة ف . إنجلز عنه تؤكد أنه نجح فى مهمته فنيا وجماليا :

« فى الكوميديا الإنسانية . . يعطينا بلزاك التاريخ الواقعى والأكثر روعة للمجتمع الفرنسى ، خصوصا المجتمع والعالم الباريسى ؛ فهو يمسح كل تاريخ المجتمع الفرنسى ، حيث استطعت أن أتعلم ـ حتى فيما يتعلق بالجزئيات الاقتصادية (مثل إعادة توزيع الملكية الواقعية والشخصية بعد الثورة) ـ أكثر من أى كتاب أو كتب للمؤرخين والاقتصاديين والإحصائيين المحترفين فى مجموعهم »[١٤] .

بالنسبة لإنجلز يتطلب الأدب الروائى الصحيح كتابة تحمل عبر صورها الجزئيات والتمثيلات والصور والتشخيصات الحقيقية للطبائع النموذجية فى الأوضاع النموذجية ، على أساس تجسيد الاتجاهات العامة النموذجية التى تحكم ممارسات الناس وألوان نشاطهم فى أوضاع اجتماعية تاريخية نموذجية . فعملية التنميط هذه أو النمذجة تستطيع حقا تقديم العناصر الأساسية للمرحلة التاريخية التى يعيشها هؤلاء الناس ، وطبيعة القوى الاجتماعية وحركة صراعاتها فى المجتمع .

وقد أكد « إنجلز » فى معرض حديثه عن مؤلفات الكاتبة الاشتراكية « هاركس » ، التى كتبت روايات واقعية حول العاملات والطبقة العاملة الإنجليزية ، أن الشخصيات يجب أن تكون نمطية نموذجية ، وفردية ـ ذات خصوصية فى آن واحد . قد يبدو هذا تناقضا فى الظاهر ، ولكن الفهم الصحيح للعلاقة التى يطرحها إنجلز ، أى النموذجى /الخصوصى ، يهدف إلى معرفة ما إذا كانت المؤلفة رسمت بشكل وفى العلاقات الواقعية بين الناس ، وكيف هدمت الأوهام الموضوعة والمتفق عليها اجتماعيا حول طبيعة هذه العلاقات ، أى كيفية تهديمها للرؤية المشاعة والمسيطرة فى المجتمع عن هذه العلاقات . إن المهمة تقتضى إذن تشويه الأيديولوجيا وإعادة بنائها بوصفها مهمة فنية وجمالية يقوم بها الروائى . وتهديم «الأيديولوجيا » المنتشرة والمذاعة وسط الناس وفى أذهانهم ووعيهم يعنى معرفة القوى الكامنة فى بنية العلاقات الإنتاجية والاجتماعية والمصالح المتضاربة فى المجتمع ، التى تعمل غالبا فى ذهن الفرد بدون وعى منه ، وتقوده أحيانا إلى أعمال وممارسات لا يعيها .

ويقوم « لينين » ـ فى مقالاته عن الروائى والكاتب الروسى ليون تولستوى ـ بتقديم عناصر سوسيولوجية للأدب والرواية . فانطلاقا من الكتابات التى تركها تولستوى فى شكل نصوص أدبية وروائية ، يهدف لينين إلى إظهار التناقضات فى حركة إبداع تولستوى للمجتمع الفلاحى الروسى ولروسيا القيصرية قبل ثورة ١٩٠٥ ؛ وهذا بتبيان أن مؤلفات هذا الكاتب هى :

« مكان تجمع أيديولوجيات طبقات اجتماعية متصارعة ، أو عناصر أيديولوجيات هذه الطبقات » .

ويقوم لينين بتنظيم اقترابه من النتاج الروائى والأدبى لتولستوى فى مراحل منهجية هى :

ـ الوضعية التاريخية لمؤلفات تولستوى ؛ وتقتضى القيام بضبط السياق التاريخى ـ الاجتماعى الذى تكون فيه الكاتب بوصفه روائيا ؛ فعن طريق بناء المرحلة التاريخية التى حددت نشاط هذا الكاتب وممارسته يستطيع المرء نزع الوهم السائد حول تولستوى ومؤلفاته بوصفه رجلا أسطوريا ـ فوق تاريخى ، لا يرتبط بأية ظروف محددة تاريخيا . إن تحديد الحقبة التى نشط فيها الأديب فى المنظور اللينينى تكتسب أهمية قصوى ، نظرا لأنها تكشف فى النهاية الواقع التاريخى الذى أعاد بناء هذا الكاتب ، وطبيعة السمات والظواهر العامة التى أدارت حركة المجتمع خلاله ، ومن ورائه الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيه .

يقول لينين :

« إن تولستوى إذ يعود بصورة رئيسية إلى الحقبة الواقعة بين ١٨٦١و١٩٠٤ ، قد جسد فى مؤلفاته ،

بما هو فنان ومفكر وواعظ ، ببروز مدهش سمات الأصالة التاريخية التى تميز الثورة الروسية الأولى بأكملها ، بما فيها من قوة وضعف »[١٥] .

ـ تناقضات تولستوى بوصفه كاتبا وروائيا ، التى يمكن تكوينها وتبيانها عن طريق دراسة التناقضات الداخلية لمؤلفاته ، والعلاقات الجدلية الضمنية التى تحكمها ، نظرا لأن مادتها ، الواقع التاريخى ، مادة مفعمة بالتناقضات . العكس الذى قام به هذا الكاتب هو عكس لحقبة تاريخية متناقضة ؛ الأمر الذى دفع لينين إلى إحصاء التناقضات وترقيمها ، وتحديد مكانها عبر مجموع مؤلفاته . يقول « كلود بريفوست » معلقا على نقد لينين لتولستوى :

« ماهو مهم بالنسبة للينين (فى معرض نقده لتولستوى) هو كون المؤلف الأدبى يعكس مظاهر معينة أساسية للعمليات التى تجرى فى الواقع ، ويحاول الاندماج فيه »[١٦] .

وتأسيسا على هاتين المرحلتين المنهجيتين المهمتين ، وانطلاقا منهما ، يصل الناقد أو الباحث لعلاقة الرواية بالواقع والأيديولوجيا ، إلى فهم مؤلفات أى كاتب وتقويمها بالنظر إلى مجموع علاقاته بالواقع التاريخى وتناقضاته ، وبالأيديولوجيات القائمة فى ذلك الواقع ، وطريقة عكسه لها ، وبيان الموقف والجهد النقدى الذى تحمله إلى القراء حول المجتمع والظواهر الأساسية القائمة فيه .

ويلخص « ج . ميشال بالميى » المنطق اللينينى فى تدخلاته حول مسائل الإنتاج الأدبى والفنى فى المقدمة التى كتبها لأعمال لينين « حول الأدب والفن » :

« كيف تساءل لينين حول أدب ما قبل الثورة الروسية ؟ وما التقديرات التى قدمها بشأن قوة النقد الاجتماعى القائمة فيها ؟ ومن الكتاب والأدباء الذين مثلوا فى مؤلفاتهم التعبير الكافى عن تناقضات المجتمع الروسى ؟ »[١٧] .

إن ربط مؤلفات تولستوى مع حركة النقد السياسى والأيديولوجى التى أدارت الممارسات الثقافية للإنتلجانسيا الروسية ، تبدو فى منظور لينين تحليلا لموقع أدب هذا الكاتب فى إطار الحركة العامة لنضال البروليتاريا الروسية والفلاحين والمثقفين الثوريين والديموقراطيين ضد الاستغلال الإقطاعى والاستعباد الرأسمالى ، كما أن منطقية الربط بين الإنتاج الأدبى والروائى للمجتمع والأيديولوجيا تضع عنصرا منهجيا أساسيا ، هو علاقة الأدب بما هو تعبير جمالى ــ أيديولوجى بالتناقضات والصراعات الاجتماعية والوطنية التى تحدث فى المجتمعات ، ومدى قدرة الأدب والرواية على عكس هذه التناقضات وإعادة إنتاجها ؛ الذى يؤكد ارتباط الأديب بكلية العلاقات الاجتماعية وانعكاساتها وظواهرها .

ومن جهة أخرى يؤكد جان تيبودو ــ وهو يحاول تحليل إسهامات المنظر الماركسى الإيطالى « أنطونيو جرامشى » فى قضايا الأدب والفن وأشكالها من رواية ومسرح . . الخ ــ أن هذا المفكر قدم آراءه فى سياق موحد ، هو كتاباته عن السياسة والبنيات الفوقية ومشكلية الثورة ، فلا يمكن فصلها عن لحظات تفكيره ، ومضامينه ، وإطاره النظرى الذى تديره وتهيمن عليه مسائل الثورة بمفهوم فلسفة الممارسة التطبيقية . فمثلا دراسته للمسرحى الإيطالى « براندلو » وللنقاد الإيطاليين ، نشطتها منهجية تهدف إلى كشف مواقف هؤلاء الكتاب من ألوان النضال الثقافى ، التى عرفها المجتمع الإيطالى ، وتحديد رؤ يتهم للكون وأيديولوجياتهم ، وتحاول بحث مدى ارتباط هذه المواقف وتلك الرؤى بالقاعدة الاجتماعية ــ الطبقية الفلاحية الإيطالية . ما يهم جرامشى فى الكتابات المسرحية لبراندلو ، لا يقف عند الدراسات النظرية للنصوص فى حد ذاتها ، بل موقعها وموقع كاتبها فى إطار المشروع السياسى العام الذى يهم جرامشى : تحقيق الربط العضوى فى « كتلة تاريخية » للقاعدة الفلاحية للجنوب الإيطالى مع الطليعة البروليتارية للشمال الإيطالى المصنع بواسطة المثقفين . فالإنتاج الثقافى والأدبى فى أشكاله المتنوعة يلعب دوره ووظيفته كأنه « أسمنت » يوحد ويلحم الطبقات الثورية ويربطها عضويا وأيديولوجيا لتحقيق مهمة تاريخية هى الثورة . إن جرامشى يبنى تحليلاته للأدب وأشكاله وعلاقاته بالمجتمع والأيديولوجيا بوصفها إشكالية تقتضى تكوين نظرية للمثقفين والبنيات السياسية والأيديولوجية ، بعيدا عن التفسير « الاقتصادى » الذى يعد فى نظره « إلها خفيا » بالمعنى الردىء للكلمة ، وقريبا من أطروحة الاستقلال النسبى للأدب والفن عن الاقتصاد ، نظرا لوجود المثقفين وأصنافهم بوصفهم واسطة فعالة وديناميكية بين الوعى والطبقات الاجتماعية ، تحكم الوعى الاجتماعى والطبقى وتلحم الطبقات معه[١٨] .

ومن الناحية المنهجية يحدد جرامشى سمات النقد العلمى للمؤلفات الأدبية فى أشكالها كافة ، انطلاقا من دراسته للناقد الإيطالى « دوسانكيس » يقول :

« نقد دوسانكيس هو نقد مناضل ، لا يتم بطريقة باردة ، جمالية ؛ فهو نقد مرحلة من مراحل النضال الثقافية ؛ من التعارضات بين تصورات الحياة المتعارضة لتحاليل المضمون ومعايير « بنية » المؤلفات ، أى الانسجامية المنطقية والتاريخية الراهنة لكتلة المشاعر المقدمة بطريقة فنية ، كل هذا مربوط بذلك النضال الثقافى »[١٩] .

فالنشاط النقدى يجب أن يكون ذا طابع ثقافى ؛ أى عليه أن يقوم بعملية نقد مختلف الاتجاهات والتصورات فى الحياة التى تموج بين القراء والجماهير ، ويحلل طبيعة نجاحها أو إخفاقها لديهم ، ولدى الناس والناشرين وأجهزة الدولة الثقافية والأيديولوجية وأسباب ذلك ، بهدف الوصول إلى معرفة الطابع أو الاتجاه الذى تريده الدولة ، ومن ورائها الطبقة أو الكتلة التاريخية المسيطرة ، وتريد إعطاءه للأدب ولمجمل أنواع الثقافة .

أما جورج لوكاتش ، المنظر المنغارى ، فإنه يأخذ التقاليد المنهجية نفسها ليحاول تكوين سوسيولوجية ماركسية للأدب والرواية ، تستوعب العلاقات المعقدة بين الأدب والرواية والأيديولوجيا والمجتمع . فالمنهج الذى يستعمله لوكاتش فى دراساته للأدباء يتكىء على أطروحة مركزية هى : أن أى مؤلف أدبى أو روائى لايظهر من العدم ، بل تفرزه ظروف تاريخية ــ سوسيولوجية ملموسة ؛ فلابد إذن لفهم هذا العمل من دراسة الحقبة التاريخية التى شكلت السياق

التاريخى لإنتاجه بما هو نص ، وفهم العلاقات الاجتماعية التى عالجها ، والتى سادت فى تلك الحقبة(٢٠) . إن الإنتاج الأدبى والأيديولوجى جزء لا يتجزأ من العملية الإنتاجية الاجتماعية الكلية ؛ ونظرا لكونه كذلك فإن التساؤل عن مضمون المؤلفات الأدبية الذى يعنى اللحظة المركزية فى التحليل السوسيولوجى للإنتاج الأدبى يهدف إلى تحديد شبكة القوى الاجتماعية والطبقات التى نمذجتها الشخصيات الروائية والقصصية ، والعلاقات الاجتماعية التى نمّطتْها .

يقول أمير إسكندر فى مقدمة الطبعة العربية لكتاب جورج لوكاتش « دراسات فى الواقعية الأوربية » :

« إن المنهج الذى يطبقه جورج لوكاتش فى دراسته لتولستوى بسيط للغاية ؛ إنه يشتمل فى البداية على امتحان يجريه بحرص للأسس الاجتماعية الحقيقية التى قام عليها وجود تولستوى ، والقوى الاجتماعية الحقيقية التى تطورت تحت تأثيرها الشخصية الإنسانية والأدبية لهذا الموقف . ثم يقدم العنصر الثانى وهو سؤال ، ماذا تقدم أعمال تولستوى ؟ ما هو مضمونها الروحى والعقلى الحقيقى ؟ ثم كيف ناضل الكاتب أخيرا حتى يجد التعبير الملائم عن هذه المضامين فى صياغاته للأشكال الجمالية التى أبدعها ؟ »(٢١) .

ويستعمل لوكاتش للقيام بهذا التحليل النظرية الماركسية فى دراسة المجتمع ، أى المادية التاريخية ، مفصلا عناصرها المنهجية ، مع تحليل المضمون والشكل الأدبى على أساس تحقيب تاريخى لتطور الشكل الروائى وبمجمل الأشكال الأدبية الأخرى ، ضمن سياقات تاريخية ــ سوسيولوجية محددة .

إن مسار الرواية وتطورها بما هى شكل أدبى ، يمكن تحقيبها على أساس التوازيات بين ولادة البورجوازية ونموها وسيادتها ، وولادة الرواية وتطورها ونموها بوصفها ملحمة جديدة للعصر الرأسمالى .. فمن نضال كبار الروائيين أمثال « رابليه » و« سرفانتس » ضد الاستعباد القروسطى الذى صحب صعود البورجوازية وقيمها وتصوراتها ، وتجسد فى شكل « الواقعية الفنتازية » ، إلى مرحلة اقتحام الواقع روائيا ، وتفصيل السرد ، وإلغاء الطابع الفنتازى الغريب للأحداث والشخصيات ، وتدقيق تصوير الحياة اليومية الاجتماعية وتناقضاتها وآلامها ، الذى تزامن مع التراكم الرأسمالى البدائى وسيادة البورجوازية اقتصاديا وظهورها فى شخصيات وقوى اجتماعية واقتصادية نشيطة ، كأرباب العمل ومديرى الإنتاج فى روايات بلزاك وفلوبير وتولستوى وغيرهم ، بوصفها روايات مكافحة من أجل تبرير الحياة الجديدة والقيم الفردية ، برغم مايصاحبها من احتجاج على تدهور الحياة الإنسانية واغترابها ، وانتهاء الأوهام البطولية للأيديولوجيا البورجوازية بما هى أيديولوجية طبقية خاصة ، لاتعبر فى الممارسة العملية سوى عن مصالح الطبقة الوسطى وروؤاها . إن انتهاء هذه الأوهام البطولية للبورجوازية أيديولوجيا ــ كما يعبر ماركس ــ أدّى إلى ظهور التناقضات الإنسانية والاجتماعية وتفاقمها ، وولادة الرد الأدبى والجمالى الذى تجسد فى النزعة الرومانسية ، والهروب من الواقع إلى عوالم شعرية ملكوتية حيوانية ، بدون رؤية إمكانية تجاوز التناقضات الغامضة ، نتيجة لعدم ظهور البروليتاريا بوصفها قوة مستقلة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وأيديولوجيا ، تملك مشروعا جديدا للمجتمع البشرى .

إن الأفول الأيديولوجى للبورجوازية ، ودخول الطبقة العاملة إلى خشبة المسرح الاجتماعى ــ السياسى الذى تجسد فى الحرب الأهلية الفرنسية ١٨٤٨ ، وكومونة باريس ١٨٧١ ، وارتفاع حدة النقد السياسى ــ الأيديولوجى بظهور الماركسية والفوضوية ، والجمالى ــ الأدبى بظهور المدرسة الطبيعية والواقعية النقدية فى الرواية (إميل زولا فى روايته « جرمينال » مثلا) ، تعبيرا عن وجود قوى بديلة وثورية مناضلة ضد الانحطاط البورجوازى للحياة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية ، وقبح الأدب ورداءته تحت تأثير قيم التجارة والسلعة ، والتحجير المنسق لكل أشكال الحياة وظواهرها فى المجتمع الرأسمالى . إن سيادة البروليتاريا وانتصارها فى ثورة أكتوبر السوفياتية أدى إلى ظهور الواقعية الاشتراكية فى الرواية والأدب ، تعبيرا عن المجتمع الاشتراكى الجديد المتجاوز للتناقضات الحادة والتناحرية بين البشر والفرد والمجتمع ، وإعادة تكوين الروح الملحمية الجديدة ، الموحِّدة للفرد والجماعة والمجتمع (أعمال مكسيم جوركى وشولوخوف .. مثلا)(٢٢) .

وتأسيسا على هذه الأفكار التى تقترب من الرواية سوسيولوجيا ، وتدرس العلاقة : الرواية/الأيديولوجيا فى ارتباطها الموضوعى بتطور المجتمعات وأشكال العلاقات الاجتماعية والطبقية السائدة والقائمة فيها ، تبقى هذه العلاقة ناقصة التحليل إذا لم تحلل داخليا . إن النص الروائى يرتبط بالنص الكبير للأيديولوجيا وأشكال العلاقات الإنسانية والاجتماعية فى بنيته الداخلية ؛ وحده هذا يستطيع مَفْصلة التحليل الخارجى لهذه العلاقة مع التحليل الداخلى لها . إذن لابد من تحليل لغوى ــ دلالى لهذا الشكل الأدبى : الرواية .

٦ ــ الرواية : محاولة تحليل لغوى ــ دلالى .

٦ ــ١ : الرواية نتاج عملية تملّك/تدمير/تشكيل .

إذا كان التحليل السوسيولوجى يرى الرواية ويدرسها فى السياق التاريخى السوسيولوجى لإنتاجها ، فإن التحليل اللغوى ــ الدلالى يحاول دراسة مسار إنتاج الروائى للرواية ولحظات « وضعه » لها . وتبدو الرواية ممارسة لغوية موجهة وذات دلالات ؛ فهى ممارسة فى « الدال » ، أى اللغة ؛ وإعادة صياغة ذات خصوصية لها ، يمكن أن تنجز وفق أنماط مختلفة من الكتابات ؛ من كتابة واقعية إلى كتابة رومانسية ، إلى خيالية فنتازية .. الخ .

إن اختيار نمط كتابة معينة له دلالات . يقول رولان بارت :

« إن الشكل الذى يختاره الكاتب ، أو « الكتابة » التى يختارها ترتبط وتتناسب مع اختياره للجو والمسار والموقع الاجتماعى الذى يريده لخطابه وحديثه ولغته »(١٨) .

فأمام المادة « الأولية » ، الأدبية والشكلية ، التى وضعها تاريخ الأدب ونتاجه وأشكاله أمامه ، وقبالة الوسائل والتقنيات الجمالية

والأدبية وأنماط الكتابات ، يختار الكاتب شكلا وكتابة معينة تحدده وتنبىء بموقعه الاجتماعى وموقفه الفكرى ؛ فعندما يختار اتجاها أدبيا وجماليا معينا ويلتزم به ، فإنه يتخذ موقفا ضمنيا ، ويصبح طرفا فى حركة تأثير أيديولوجية فى المجتمع ومن أجله . إن تنوع الإبداعات والكتابات هو وضع موضوعى خارج عنه ، وعن ذاته ؛ فكل هذه الإمكانات القائمة ، المنفصلة عنه ، التى لا يتحكم فيها وفى عمليات تكونها ، تدفعه للاختيار .

إن استلهام الكتاب الجزائريين (محمد ديب مثلا) لكتابات بلزاك الواقعية ، وعدم استلهامهم لكتابة ككتابة الروائى الأمريكى وليم فوكنر ، أمر له دلالة على مستوى الموقع أو المسار الاجتماعى الذى يريدونه لكتاباتهم ، فى ظرفية معينة من تطور الأدب والثقافة والمجتمع الجزائرى . داخل هذا الوضع المادى الملموس ، وعلاقات إنتاج « النصوص » هذه ، تظهر الرواية بمثابة الإعداد والتوليف والتشكيل الذى تديره مبادىء وطرق متفق عليها عبر تطور الفن الروائى لعنصرين شكليين هما :

ــ موضوعات أدبية ؛ كالشخصيات والدسائس والعقد والأحبولات والأوصاف . . الخ .

ــ مؤثرات وأجواء ؛ كالتخييلات والدوافع والمثيرات والتشبيهات والتهيئات . . الخ .

وفى عملية إنتاج « النص الروائى » نجد لحظتين مُتَمَفْصِلَتَيْنِ ديالكتيكيا ، هما :

١ ــ لحظة تملُّك ، يقوم بها الكاتب لمواد شكلية وموضوعية ومفهومية ، قائمة على نحو قبلى ، ومتراكمة عبر التاريخ الأدبى ، كاللغة الأدبية ، والمذاهب الجمالية ، والتقنيات الفنية ، وطرق الكتابات وأنماطها ، والتشكيل الأدبى الروائى . .

إن هذه اللحظة تدفع الكاتب لاستثمار هذه المواد القائمة قبله ، عن طريق ممارسة اختيارات شكلية وموضوعية عليها ، كأن يختار طريقة معينة ، أو نوعا أدبيا معينا ، أو موضوعا محددا ، أو مضمونا ، ويبنى بذلك نظاما جماليا وفنيا خصوصيا ، يقول به وفيه كلمته .

٢ ــ لحظة تدمير ، تشويه/تشكيل ، يقوم فيها الكاتب بتدمير المواد الأدبية والتراث الجمالى الإبداعى الذى تملكه وتشويهها ؛ ومن شظاياه وعناصره المفككة يشكل ويبنى نظاما معينا ، يؤدى إلى إحداث تغييرات أيديولوجية عن طريق التمثيل الروائى . وهذه التغييرات والتحويلات تكشف الموقف الأيديولوجى للروائى ، سواء كان هذا الموقف واعيا أو لا واعيا . إذن فمعرفة أيديولوجيا الكاتب لاتتسنى إلا بمعرفة « فعله » وممارسته الروائية الملموسة .

خلال عملية السرد الروائى التى يقوم بها الكاتب ترتبط كيفية القول بمضمونه ؛ فالشكل ليس وعاء للمضمون ، والمضمون ليس ما يملأ الشكل ؛ ذلك أن ديالكتيك العملية كلها ناتجة من أن وضعية الروائى فى ممارسته الكتابة الروائية يقوم بمواجهة لنصوص الكتاب الآخرين ، ثم ينطلق لإنتاج نصه أو نصوصه ؛ فمن خلال الممارسة يجد الكاتب نفسه أمام نصوص الآخرين المكتوبة فى النوع الأدبى نفسه ، أو فى الكتابات الأخرى المتنوعة والمختلفة البناء والتشكيل :

ــ من حيث الزمن ، بوصفها نصوصا قديمة تراثية ، أو جديدة معاصرة .

ــ من حيث الطابع ، إما نظرية أو تطبيقية .

ــ من حيث الخطاب ، إما علمية أو أيديولوجية أو معرفية .

ــ من حيث النوع ، بوصفها نصوصاً أدبية خيالية .

إن وجود هذا الجهاز الأداتى الضرورى لكل تشكيل روائى ، ولكل تجسيد للمشروع الأدبى الذى يريده الكاتب ، يعنى أن عناصر الدلالات التى تنتج من توليف انسجامية المضمون الذى يريده لخطابه وتحقيقه ، قائمة قبليا فى نصوص الآخرين[٢٤] . قبالة هذا التراث « المخدوم » ، وأمام هذه المادة الاجتماعية « نصف المصنعة » ، ما ردود فعل الكاتب ؟ إنّ طريقة تلقى الكاتب لهذه النصوص ، ونمط هضمه لها ، هى التى تحدد عملية بنائه وتشكيله لنصه الروائى ، وجهده فى صياغة « تعبير عن الواقع العميق فى حقيقته العميقة ، لأجل تحقيق مرئية مظاهره وتموجاته عبر وجوه حية محكمة ومنظمة ، وعبر نشر « حكاية مختارة » وطيها »[٢٥] .

وتتم هذه العملية الملموسة الشاملة للتمثل والتملك والتدمير والتشكيل والتصوير الروائى فى سياق عام ، هوالذى يعطى للإنتاج الأدبى طابعه وخصوصياته ومبرراته ، بوصفه إجابة اجتماعية عامة عن مثيرات ومشكلات طرحها المجتمع والتاريخ . فالأدب والرواية كلمة أو خطاب أيديولوجى ــ اجتماعى ملتزم بمشكلة عامة للحركة والتأثير فى المجتمع ومن أجله . وهو بوصفه كذلك ، أى خطابا اجتماعيا ورسالة أيديولوجية ، يتجه فى شكله ومضمونه إلى متلق أو مخاطب اجتماعى هو الجمهور القارىء :

> « ككل كلمة ، يعد المؤلَّف الأدبى متجذراً فى سياقه بطريقة مزدوجة : بوصفه إجابة اجتماعية عامة عن مجموعة مثيرات ودوافع ما ، وبوصفه موجها إلى مخاطَب اجتماعى معين »[٢٦] .

٦ ــ٢ : التصوير الأيديولوجى وإنتاج النصوص/النص الروائى .

إذا كان صحيحا أن الأدب فى مختلف أشكاله هو أحد الحقول المهمة للأيديولوجيا وعملها ، نظراً لكونه يحوّل اللغة ويشكل انساقاً جديدة وأصيلة منها ، فإن اللغة بما هى مادة للأدب ، هى المكان الذى يستطيع كل واحد فيه تقديم نفسه ، والتعبير عن ذاته ، وتمثيل أدواره ، واختراع صور عن نفسه وعن الآخرين وعن العالم الذى يحيا فيه . وبرغم أن الممارسة الأدبية والكتابة هى ممارسة فردية ، تعكس إبداعية الكاتب وحساسيته وأصالة طريقته فى عكسه العالم ومعرفته وتحسينه جماليا ، فإن الأدب فى النهاية محصلة نشاط اجتماعى معقد . يقول « لوسيان جولدمان » إن الأدب نتاج المجموعات الاجتماعية ، وإن الخالق الأساسى لكل أشكال الإنتاج والخلق الأدبى هو المجموعات والفئات والطبقات الاجتماعية ؛ فتجربة فرد واحد صغيرة جدا ، وأصغر من أن تستطيع إنتاج بنية جمالية ، أدبية أو ذهنية دالة . إن هذه الأخيرة ظاهرة اجتماعية وليست ظاهرة فردية ؛ فالتجربة الفردية قصيرة ومحدودة ، بحيث لا تستطيع خلق بنية ذهنية تكون نتيجة ومحصلة للنشاط المقترن والجماعى والمتفق عليه ، الذى يقوم به عدد لا بأس به من الأفراد ، يعيشون فى وضعيات متماثلة ،

أى يكونون مجموعة اجتماعية ، تعيش وبأسلوب مكثف ، جمله من المشكلات ، وتنطلق فى البحث عن حل ذى دلالة لها[٢٧] .

إن فكرة ــ أطروحة جولدمان صحيحة بالقياس إلى كون الإنتاج الأدبى والروائى إنتاجا اجتماعيا ، نظرا لأن الكاتب يتملك/يحول مواد اجتماعية ــ جماعية ، كاللغة والتقنيات الجمالية والمواد الشكلانية والصور والأفكار الضمنية الموزعة عبر التراث الأدبى . . الخ . كل رواية تشير إلى المنتج ، وإلى شبكة الارتباطات بينه وبين نتاجه والوسط الاجتماعى الأصلى ، الذى كان الرحم الذى ولد منه ؛ فكل عمل تخييلى ــ خيالى يرتبط موضوعيا بقاعدة اجتماعية مهما ارتدى من أقنعة ولبس من ثياب . يقول جولدمان :

« إن هناك علاقة بين الإبداع الأدبى والواقع الاجتماعى ــ التاريخى والخيال الأدبى القوى جدا »[٢٨] .

وعملية التملك هذه التى يقوم بها الكاتب تطرح سؤالا أساسيا وجوهريا ، الإجابة عنه هى كشف تدخل الأيديولوجيا وعملها وتأثيرها فى الرواية . السُّؤال هو :

ماذا هدم/شوه الروائى ؟ وماذا بنى/شَكَّل الروائى بالمواد الاجتماعية ــ الأدبية التى استعملها ؟ وبصيغة أخرى : ما التدميرات/التشكيلات التى أحدثها الروائى فى المادة/المواد الاجتماعية الأدبية التى استعملها فى إنتاج روايته ؟

فى إنتاج الرواية يقوم الكاتب بعملية أساسية هى « التمثيل الأدبى » ، ويكوّن مؤَلّفه على مستويين : مستوى علاقاته مع الواقع الأدبى (الوقائع والأحداث والموضوعات والوجوه الروائية) ، ومستوى الواقع الاجتماعى المعكوس أيديولوجيا . يقول ب . ماشيرى :

« إن المؤلِّف الروائى يتوحد ويتمفصل بوصفه نتاجا على مستويين ؛ مستوى الوقائع (الحكاية) والموضوعات (الوجوه والشخصيات) الذى يُكون نظاما ، أو بالأحرى وهم نظام ؛ ومستوى آخر هو كون المؤلَّف متمفصلا بالعلاقة مع الواقع الذى ينفصل عنه ، نظرا لأن هذا الواقع ليس الواقع الطبيعى المعطى والتجريبى ، بل ذلك الواقع الموضوع (المخدوم) ، حيث يعيش الناس (الذين يكتبون والذين يقرأون) ويحيون . هذا الواقع هو أيديولوجيتهم »[٢٩] .

وتبعا لهذا يقوم الكاتب بتوحيد بيان أيديولوجى وبيان روائى والجمع بينهما . وفى هذا الجمع تتم ولادة الأيديولوجيا التصويرية ، بحيث ينسجم التصوير الأدبى ــ الروائى مع الأيديولوجيا ويتداخلان إلى درجة يصعب معها فصلهما . إن النقد العلمى أو الدراسة التحليلية هى التى تستطيع القيام بهذا الفصل ، عن طريق وضع « نموذج » يستطيع إنتاج النص انطلاقا من مجموع مكوناته الأيديولوجية والسردية . ذلك بأن النقد بالنسبة لماشيرى يهدف إلى طرح السؤال الآتى :

« ما نمط الضرورة الذى يحكم المؤلَّف ؟ من أى شىء صُنع وكُوّن ؟ من يعطيه حقيقته ؟ إن السؤال النقدى يجب أن يتعلق بالمادة « المخدومة » ، والوسائل التى « صَنعتها »[٣٠] .

تأخذ الرواية الواقع المُفكر فيه ، الذى مر على الوعى والإدراك ، و« نخلته » الأيديولوجيا ، وتتكون فى شكل نظام وانسجامية ووحدة متسقة . إن هذا الجهد الذى يقوم به الكاتب يرتبط بالطبيعة الأيديولوجية للفن . ذلك بأن النظام الذى يكونه المؤلف ليس انعكاسا لنظام أولنسق واقعى ، بل انعكاسا لانعكاس هو الأيديولوجيا ، ولكن فى مسار غاية فى التعقد .

ويعد الأدب انعكاسا يشمل تحويل انعكاسات أيديولوجية عن الواقع وتغييرها ، وإعادة تركيبها وتشكيلها . وبهذا المعنى تصبح الرواية ، وهى أحد أشكال الأدب ، انعكاس الانعكاس ، نظرا لأن الواقع ينعكس فى الأيديولوجيا ، والأيديولوجيا تتصوَّر وتصبح حوادث ودسائس وأشخاصاً ووجوها فى نظام وبنية وخطاب أيديولوجى ــ أدبى هو الرواية .

وعن طريق التصوير الأدبى تصبح الأيديولوجية مَرئية ومصوَّرة « تمشى على رجليها » ، غير واضحة ومختفية فى الغضون والثنايا ، والوجوه والسحنات والتموجات ؛ تبدو ضمنية وغير واضحة . إن الأيديولوجيا الأدبية تفضح الأيديولوجيا العامة وتشير إليها فى أى مؤلف أدبى أو روائى كيفما كان نوعه[٣١] .

ويقترح ماشيرى ــ لقراءة أى رواية قراءة علمية تستطيع التوصل إلى تكوين « المخفيات » الأيديولوجية لها ــ جدول قراءة ، يمتحن الرواية ويفحص محتوياتها السردية والتصويرية :

ــ يجب أن يجمع جدول القراءة هذا كل المعلومات الممكنة ، والمعارف الخاصة ، التى جمعها الناقد أو الباحث عن الحقبة التاريخية التى كتبت فيها الرواية أو عالجتها ، لاسيما التاريخ الأيديولوجى لها . وبصياغةأخرى ، يجب تكوين الحقبة التاريخية الأيديولوجية التى كتبت فيها وعنها الرواية موضع الدراسة .

ــ تكوين مشكلية الرواية أو « السؤال الكبير » لها ، انطلاقا من جوابها نفسه ؛ فيا رآه المؤلف أو الرواية يرتبط بما لم يره فى روايته نفسها . إن الهدف من هذا هو معرفة الأسباب التى تجعل من الرواية جوابا أيديولوجيا عن سؤال أو مشكلية لم تطرح بطريقة واضحة وعامة ، ولكنها موجودة ومخفية فى ثنايا الرواية وفى شكل الأيديولوجيا المصورة .

ومعرفة مشكلية الرواية أو سؤالها الكبير الأساسى تتطلب إعادة تركيب الضمنى والمخفى فى الرواية ، وتبيان نوع النقاش الذى يجرى . وهذا وحده يقود إلى معرفة « ضرورة » النص الروائى .

٦ ــ٣ : مشكلية الرواية وطرق تكوينها .

يمكن إنتاج السؤال الخاص ، أو مشكلية أى مؤلف روائى ، بطريقتين :

أ ــ معرفة الاختلال البنيوى الداخلى للمؤلف الروائى فى عملية التصوير ؛ فعن طريق التجسيم والتصوير تتغير الأيديولوجيا ، ويبوح الكاتب بحقيقته/كذبه ، وتتحول الانعكاسات الأيديولوجية العامة

إلى نظام أيديولوجى أدبى مصور . وفى خلال عملية السرد والتصوير الروائى هذه لا تصمد الأيديولوجيا العامة ، بل تتغير وتنحل لتتكون من جديد في أشكال تعبيرية تنطرح ضمن ميدان الأيديولوجيا . إن مشكلية المؤلف موجودة داخله ؛ الأمر الذى يتطلب تكوين بنيته ، أى عناصره المشتتة عبر التصوير والأحداث والدسائس وتحولاتها . لكن تكوين بنية المؤلف لابد أن يكون له معنى ، والمعنى الوحيد للمؤلف هو موقعه ضمن التاريخ الأيديولوجى الذى يؤطر الكاتب ، ويحدد شروط إنتاجه للنصوص الروائية والأدبية ؛ ففى خط تسلسل الأسئلة والإشكاليات التى طرحها التطور الاجتماعى والأيديولوجى التاريخى يمكن فهم المؤلف ، أى رؤية ضرورته . ولا يعنى هذا إلصاق التاريخ بالنص ، هكذا اعتباطا ، بل رؤية التاريخ بما هو واقع أساسى للنص ، هى التى تمنحه دلالة ومعنى وموقعا ودورا ووظيفة وضرورة[٣٢] .

ويظهر هذا الاختلال أيضا بين « مذهب الكاتب الظاهرى المعلن ، ومؤلفه المُنجز المُنتج والمُحقق ، من خلال كشف التناقض بين المشروع الأولى للنص الروائى (كما جاء على لسان الكاتب) الذى يمكن قراءته فى المقدمات والهوامش والنصوص الأخرى له غير المصورة روائيا (أفكاره حول الموضوع ، وطريقة عرضه ، وأسلوبه . .) وبين عمله المنجز ، أى فعله التصويرى ، ونتاجه النهائى الكامل ، ومواضيعه المصورة المجسمة ، ورموزه الحية المتحركة فى ثنايا نصه . وقد كشف ج . لوكاتش هذا الاختلال فى إنتاج الروائى الفرنسى بلزاك ، الذى كان كاثوليكيا ـ ملكيا فى أفكاره وأيديولوجيته العامة ، ولكن مؤلفاته ونصوصه الفعلية تظهر واقعيته وقدرته على معرفة الواقع وعكسه بصدق ، بل بعلمية ، كما جاء فى شهادة إنجلز السالفة الذكر عنه . إن للكتابة منطقها الموضوعى الخاص الذى يحكمها ، والذى ينفصل عن إرادة الكاتب وذاته .

ب ـ طريقة تقتضى تحليل الرواية فى علاقاتها مع روايات ونصوص أدبية أخرى ، أنتجت فى الحقبة التاريخية نفسها ، والسياق أو المسار الأيديولوجى نفسه :

ـ عودة الروايات نفسها إلى زمن إنتاج روائى واحد ، متآلف من الناحية السوسيولوجية ـ التاريخية ، بحيث تندرج تلك الروايات كلها فى نظام تاريخى ـ مرحلى ، وتُحقّب زمنيا فى حقبة/حقب معينة ؛ الأمر الذى يمنحها طابع الحقبة الروائية الواحدة من الناحية الزمنية والتاريخية .

ـ علاقة الرواية/الروايات بنصوص وخطابات أيديولوجية لا تصويرية ، كالمقالات والكتابات التاريخية والتنظيرات والخطب السياسية والمواثيق الأيديولوجية وأشكال الإنتاج الثقافى والأيديولوجى اللاتصويرى ، التى ينتجها مثقفون آخرون فى مؤسسات وأجهزة ثقافية أخرى ، كالجهاز الأيديولوجى السياسى (الأحزاب والجمعيات السياسية) ، أو الجهاز الأيديولوجى المدرسى (الجامعات ومراكز البحث العلمى والإنتاج الأيديولوجى من فلسفة ومذاهب فكرية واتجاهات ثقافية . . الخ) .

وبعد ربط هذه العلاقات ، يمكن تقديم تداخلات النصوص الروائية وتعيينها وتتبعها مع هذه الخطابات الأيديولوجية اللا تصويرية العامة ، ومعرفة مدى وحدتها وتآلفها معها على أساس أنها « تشتغل وتعمل وتسير بالأطروحات والرموز والصور والآليات نفسها ، برغم اختلافها من حيث الشكل والهوية والنوع وأسلوب الإنتاج وطريقة الوضع[٣٣] » .

٦ ـ ٤ : الرواية بما هى خطبة تهدف إلى تحقيق وظيفة تطبيقية ـ اجتماعية

ككل إنتاج لغوى ـ دلالى ، تجد الرواية معناها وجدواها فى مسار تبليغ وتوصيل يتكون من طرفين على الأقل . فى عملية التبليغ الروائى والأدبى بصفة عامة ، هناك مؤلف يشكل ويبنى كلمة/رسالة ، ويوجهها/يرسلها إلى طرف ثان هو الجمهور/القراء ، والنجاح التجارى والجمالى لها يعد دليلا على وصول الكلمة/الرسالة وبلوغها الهدف ، أى القراء .

إن التبليغ هو وسيلة الرواية لتحقيق وظيفتها الاجتماعية الملموسة . ويؤكد جان بول سارتر وظيفة التبادل فى شبكة الإنتاج الأدبى ، ويبنى عليها كل نظريته فى التزام الأدب ، فإذا كانت الرواية تستخدم الكلمات فلأجل تبليغ شىء ما عن الواقع ولأجل تعريته ، أى تحويله وتغييره فى نهاية التحليل .

عملياً ، تجيب الرواية عن حاجات اجتماعية ـ أيديولوجية لجمهور قارىء محدد اجتماعياً وتاريخياً . فالكاتب يقوم بإنتاج كلمة ، تعد موضوع تبادل ـ خطابى موجه أساساً إلى القارىء ، ومبنى على أساس تنظيم عناصر سردية تصويرية بواسطة كلمة موجهة إلى الطرف الثانى فى عملية التبليغ ، أى القارىء . وهذا الأخير يرتبط مع المؤلف بعلاقة تفهم ومساعدة عن طريق القراءة ، ويستطيع باستجابته للتوتر والتوجه الماثل فى النص/الرسالة إنجاح خطبة الروائى التى تتحكم ضمنياً فى المؤلف .

إذن ما الوظيفة الاجتماعية التطبيقية للممارسة اللغوية الدلالية الروائية ؟

ثمة رأيان :

رأى لوسيان جولدمان

تبدو أطروحات لوسيان جولدمان فى مقالته « سوسيولوجية الأدب : النظام ومشكلات المنهج[٣٤] » متعلقة أساساً بالمؤلفات الأدبية العظيمة فحسب ، أو قمم الإبداع الأدبى ؛ فهى وحدها تشكل ميدان الدراسة الإيجابية . ذلك أن « عيون الأدب » هذه لا ترتبط جوهرياً بالحياة الاجتماعية على مستوى المضمون ؛ أى أن السوسيولوجيا الأدبية « البنيوية الجنينية » لا تهتم بمضمون قطاع الحياة الاجتماعية ومضمون الأدب بوصفه شكلاً للعلاقة الجوهرية بينهما . فالوظيفة الأساسية للإبداع ولمؤلفات الفن هى إعطاء المجموعة الاجتماعية ـ التى ترسل وتوجه إليها ـ عن طريق بنيتها الضمنية إدراكاً بتآلف حياتها . إن الوظيفة الأكثر أهمية للفن هى أنه يأتى بذلك التآلف على المستوى الخيالى ، ذلك التآلف وتلك الوحدة التى لا يجدها الناس فى حياتهم اليومية ، أو بالأحرى مكبوتة فيهم ، تماماً كما تشكل الأحلام والهذيان والخيال ـ على المستوى الفردى ـ وسيلة أو طريقا

للحصول على الشيء (أو مُعَوّضه) ، الذى لم يستطع الفرد أن يحصل عليه أو يتملكه فى الواقع[٣٥] .

لكن جعل وظيفة « خلق التآلف » التى يقوم بها المؤلف الأدبى الأساس الواقعى لإشباع القارىء أو المجموعة الاجتماعية ، وجعل الإشباع الوظيفة الرئيسية فى الوظائف الاجتماعية للأدب والفن ومؤلفاتها ، هو اختزال للوظيفة الاجتماعية ــ التطبيقية لهما إلى الوظيفة الجمالية .

الوظيفة الاجتماعية لمؤلفات الأدب أكبر تأثيراً ، وأكثر فعالية من وظيفة تحقيق التآلف للوعى التجريبى فى كون خيالى مؤتلف . فارتباط الممارسة الأدبية والروائية باللغة يجعلها تقوم موضوعياً بدور أيديولوجى ، وتجيب عن حاجات اجتماعية ؛ وإلا فكيف نفسر نجاح الروايات البوليسية التجارية ، والأدب السائد التافه ذا الخصائص الفنية والجمالية الهابطة ؟ إن استجابة القراء للروايات الهابطة فنياً ، تؤكد أن هذا النوع له وظيفة اجتماعية تتعدى الإطار الضيق لوظيفة الإشباع والجمال .

الرأى الثانى

تجيب الرواية عن حاجات أيديولوجية معينة لجمهور محدد اجتماعياً وتاريخياً . وطابع الجواب الذى تلبسه الرواية يظهر فى شكل خطبة ، موجهة إلى الآخر ، إلى القارىء .

فالروائى يأخذ الكلمة بشكل واضح (على شكل راو مثلاً) أو يوهمنا أنه أعطاها آخرين (الشخصيات الروائية) بوصفها وسيلة لتبليغ خطبته/كلمته عن الواقع . ومهما كانت قيمة ما يقوله وتنوعاته وأهداف خطبته (من تحرير القارىء ، إلى التبادل ، إلى المعرفة ، إلى الكتابة من أجل الذات أو ضدها أو ضد الآخرين أو معهم ، ضد المجتمع أو للحفاظ عليه) ، فإن هذا لا يغير شيئاً من أن الرواية خطاب أيديولوجى ، وكلمة مبنية بمواد وعناصر سردية منظمة وموجهة ومؤطرة فى سياق حاجات اجتماعية ، ومثيرات معينة ، فرضها المجتمع وأوضاعه ومتطلباته الأيديولوجية تحديداً .

هل تكون وظيفة الأعمال الأدبية والروائية جزءاً من ذلك العمل الشامل الذى يسميه جرامشى « الإصلاح الثقافى ــ الأخلاقى » ، الذى يعد مهمة الكتاب ، وهم أحد العناصر المكونة لفئات المثقفين ، أى تلك الوظيفة التى تدفع الروائيين والكتاب إلى نقد تصورات الحياة الرائجة فى ظرفية تاريخية محددة من تطور المجتمعات ، ونقد الأيديولوجيات السائدة ومشاغبتها ، من أجل تكوين مجموعات بشرية موحدة الوعى و « متلاحمة » الأيديولوجيا ، لتشكل « كتلة تاريخية » جديدة ، تتطلع إلى تغيير الواقع بكل مستوياته ، بما فيها تصورات الحياة والأيديولوجيات ؟[٣٦] .

إن بحث ظاهرة نشوء « الرواية الوطنية » وتكونها ووظيفتها فى السياق التاريخى الأيديولوجى للمجتمع الجزائرى ، بوصفها حالة نموذجية لصراع تصورين أيديولوجيين متناقضين يعودان إلى كتلتين تاريخيتين تطورتا فى وضع استعمارى محدد ، يستطيع اختبار العلاقة : الأيديولوجيا/الأدب والرواية ، بوصفها نتاجاً اجتماعياً فى نهاية التحليل ، فى وضع ملموس وداخل تحليل ملموس .

إحالات وهوامش

(١) د. فيصل دراج ، الأدب والأيديولوجيا . فى مجلة الطريق . ع ٥ ، أكتوبر لبنان ، ص ٥١ .

(٢) Christine Clucksman, Sur La relation Litterature et ideolgies; in **La Nouvelle Critique.** No Special. "Litterature et Ideologies". Colloque Cluny II. No 29 bis. Avril 1970, Paris. p.9.

(٣) انظر وراجع :
Marx- Engels, **L' ideologie Allemande.** E.S. Paris 68.

(٤) نص لجرامشى ، فى :
جان مارك بيوتى ، فكر جرامشى السياسى ، ترجمة ج . طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ٧٥ ص ١٨٢ .

(٥) نفسه ، ص ١٨١ .

(٦) GramsciDans Le Texte, S.S. Paris 75, p. 193-194.

(٧) نص للويس ألتوسير ، فى :
Saul Kavsz, Theorie et Politique: Louis Althusser, Fayard, Paris 74, p.198.

(٨و٩) Louis Althusser, Ideologie et Appareils ideologiques d'Etat, in: **La Pensee.** No 151. Mai - Juin. Paris 1970.

(١٠) France Vernier, **L'Ecriture et Les Textes,** Collection Prolblemes. E.S. Paris, 77 p. 53-54.

(١١) محمد دكروب ، الأدب والفن فى رحاب ف. إنجلز.مجلة **الطريق** ، المرجع السابق المشار إليه .

(١٢) فيصل درّاج . المرجع نفسه ، ص . ٥٥ .

(١٣) جورج لوكاتش ، **الرواية كملحمة بورجوازية** ، ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة ، بيروت ٧٩ ، ص ١٠ - ١١ .

(١٤) نص لفردريك إنجلز فى :
G. Luckacs, **Ecrits de Moscow,** E. Sociales. Paris, 74 p. 285 - 286.

(١٥) لينين ، **مقالات حول تولستوى** ، دار التقدم . موسكو ٧٤ ، ص ٤ .

(١٦) CLaude Prevost, **Litterature, Politique, Ideologie,** E.S. Paris 73 p.152.

(١٧) Lenin, **Sur L' art et La Litterature.** 3 Tomes, Presentation J. Michel Palmier. Collection 10-18, Paris 1975.

(١٨) Jean Thibaudeau, Premires notes sur les Ecrit de Prison de Gramsci, Pour placer la litterature dans la theorie Marxiste. in: **Dialectique** No special **"Gramsci"** .No 4-5. Mars 1974, Paris, p.58-82

(١٩) Gramsci dans le terte. Op Cit. 9 p. 640

(٢٠) جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ٧٨ ، ص ١١-١٣ .

(٢١) جورج لوكاتش ، دراسات فى الواقعية الأوربية . ترجمة أمير إسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ١٥ .

(٢٢) جورج لوكاتش ، الرواية كملحمة بورجوازية ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .

(٢٣) Roland Barthes, L' Ecriture degre Z chapitre 3, L' ecriture du roman. Le Seuil, Paris 64.

(٢٤) H. Gourdon, I. Robert F. Henry lorcerie, **Roman Colonial et Ideologie Colonialeen Algerie.**
Revue Algerienne Vol X1. No 1. Mars 1974, Alger, p. 22.

(٢٥) Pierre Macherey, **Pour une theorie de la production** Litteraire, Maspero, Paris 1966, p. 265.

(٢٦) H. Gourdon ..., Op. cit., p.20

(٢٧) Lucien Goldmann, Marxisme et Sciences Humaines, Idees, Gallimard, Paris 70, p.27.

(٢٨) نفسه ، ص ١٧ .

(٢٩) P. Macherey, Pour une Theorie.., p.179

(٣٠) نفسه .

(٣١) -H. Gourdon, Op. cit., p. 24-25

(٣٢) -P. Macherey, Pour une Theorie.., p. 112-3.

(٣٣) -H. Gourdon, Op. cit., p. 26.

(٣٤) -in. L. Gourdon. Marxisme et S. Humaines.

(٣٥) -"Le sujet de La creation Culturelle" المرجع السابق ، مقالة

(٣٦) -Gramsci dans Le Texte, p. 428-9.

أيديولوجيا المصالحة في "قنديل أم هاشم" و"موسم الهجرة إلى الشمال"

عصام بهي

ليس فى نيتنا هنا أن نخوض نقاشاً ــ على أى مستوى ــ حول تعريف مصطلح « الأيديولوجيا » . ذلك أن المصطلح تتعاوره تعريفات لاتكاد تقع تحت حصر ، تختلف اختلافات واسعة ، باختلاف الحقب التاريخية التى تعاملت معه ، وباختلاف الفلسفات التى يبدأ منها هذا التعامل ، ومن ثَمّ ــ يمكن القول ــ باختلاف وجهات النظر إلى المصطلح ، والسياق الذى يراد له الدخول فيه[1] .

غير أن التعامل مع المصطلح فى بحث علمى يقتضى ، كما تقتضى الأمانة العلمية نفسها ، أن يكشف الباحث عن تصوره لحدود هذا المصطلح ، حتى يكون القارىء على بينة ــ بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف ــ من أبعاد هذا المصطلح فى هذا البحث .

وما أشرنا إليه ــ آنفاً ــ حول الخلافات البيّنة فى النظر إلى مصطلح « الأيديولوجيا » هو الذى يبيح لنا ، ويفرض علينا فى الوقت نفسه ، أن نختار من بين هذه التعريفات ما نرتاح إليه ، أو مانشعر أنه يفى بحاجاتنا ويجيب عن أكبر عدد من الأسئلة المطروحة علينا .

وسوف نستخدم المصطلح هنا إشارة إلى نظام من الأفكار التصوّرية يكمن خلف السلوك الاجتماعىّ أو الثقافىّ (الدينىّ ، أو الأدبىّ ، أو الفنىّ ، أو الفكرىّ ، أو السياسىّ . . الخ) ليوجّهه ، ويحدّد مساره ، وطبيعته ، وهدفه فى الحاضر والمستقبل معا . الأمر الذى يبيح الحديث عن : أيديولوجيا سياسية ، أو أيديولوجيا اجتماعية ، أو أيديولوجيا تسكن أعماق الأدب والفن .

وإذا كان موضوعنا هنا أدبى الطابع ــ بالدرجة الأولى ــ فلابد من الإشارة ــ بداية ــ إلى أن الأدب الجيد ــ باتفاق ، أو يكاد ــ لا يخلو أبداً من الأيديولوجيا ــ بالمعنى الذى أشرنا إليه ــ مبثوثة فى كل عمل ، أو مجموعة من الأعمال ؛ يشير إليها الكاتب صراحة أو ضمنا ، ويبثها واعيا أو غير واع ، بل إن دلالتها فى العمل ــ أو الأعمال ــ يمكن أن تستشفّ سلبا أو إيجابا ؛ بمعنى أن « الحضور » و « الغياب » ، كلاهما دالّ على الأيديولوجيا فى الأدب . وفى الأحوال كلها نستطيع أن نضع أيدينا على « أيديولوجيا الكاتب » من خلال اختياره لموضوعه ، أو القضية - أو القضايا - التى يطرحها ، ووجهة نظره فيها . . . الخ .

ولأن الموضوع أدبىّ فلابد أن نؤكد - مرة أخرى - على أن القارىء/الناقد - أو حتى القارىء العادى - لا ينتظر أن يصارحه الكاتب - مواجهة ، ومباشرة - بأيديولوجيته ، لكن الكاتب يبثّها بثّا فى ثنايا العمل على مستوياته كلها ؛ ففى الرواية ، مثلا ، وهى موضوعنا هنا ، لا نستطيع أن نضع أيدينا على أيديولوجيا الكاتب إلاّ بتحليل للحدث ، وللشخصيات ، وعلاقاتها ، وأفكارها . . الخ ، لننتهى إلى « دلالة هذا العالم » الذى يعيش فى الرواية ، وإلى دلالة « الصراع الأيديولوجى » فى هذا العالم .

ولعل من أكثر القضايا المطروحة على ساحة الحياة والأدب معا فى حياتنا ، قضية « التقدم » ، أو بالأحرى قضية الخروج من « المأزق الحضارىّ » الذى نجد أنفسنا فيه ؛ إذ ندير أنظارنا فيما حولنا ؛ فى « الإطار الحضارى » الذى نحيا فيه ، و « الإطار الحضارىّ » الذى

يعيش فيه الآخرون ، وبخاصة فى المجتمعات الأوربية المتقدمة[٢] ، فنجد « هوّة حضارية » علينا أن نجتازها للّحاق بركب العصر الذى نعيش فيه . وهى قضية طرحتها الحياة أولا ، حين فوجىء الناس بالحملة الفرنسية وما تحمل من وسائل القوة والعلم المتقدمة التى تبيّن لهم منها كم يتضاءل المماليك بل العثمانيون - أصحاب السلطة فى المنطقة فى ذلك الحين - وأسلحتهم أمام الأوربيين « الكفرة »[٣] وأسلحتهم المتقدمة ! بل كم يتضاءل أسلوب أولئك فى الحكم والحياة أمام أسلوب الفرنسين فى الحكم والحياة !

غير أن خروج الحملة الفرنسية بعد فترة قصيرة - لا تزيد على ثلاث سنوات - أذهب ، أو كاد ، أثرها على حياة الناس اليومية بخاصة ، لكنها لفتت — بقوة — محمد على ، الذى لم يلبث أن تولى حكم مصر ، وسعى إلى « تحديث » جيشها ، ومن ثم حياتها . وكان من آثار هذه اللفتة الرحلة التى قطعها رفاعة الطهطاوى إلى باريس وعاد منها سنة ١٨٣٥ .

ومن رفاعة الطهطاوى بدأ الفكر يطرح القضية بالقوة نفسها التى طرحتها بها الحياة . ومن يومها لم يتوقف هذا الطرح فى إلحاح وتواصل[٤] ليستقطب المواقف الثلاثة المحتملة فى مثل هذه القضية :

— إما التسليم الكامل لأوربا ، وتقليد سلوكها ، ومنجزاتها العلمية ، والتخلص من كل ما يثقل الحركة الحرّة - وراء أوربا ! - فى الطريق إلى « التقدم » .

— وإمّا الرفض الكامل لهذا النمط الحضارىّ ؛ لأن السير وراءه سوف يدفعنا إلى التخلى عن قيمنا وتقاليدنا ، وديننا بخاصة ، بوصفها حضارة قامت بعد صراع مرير بين الدين والعلم ، انتهى إلى هزيمة الأول ؛ ونحن قوم لسنا على استعداد - فى سبيل « التقدم » - أن نتخلى عن ديننا وعقائدنا !

— أما الموقف الثالث - الذى كتب له الانتصار ، حتى الآن - فهو النظر الهادىء فى هذا النمط الحضارى ، وتأمل منتجاته ، ووسائله ، وأهدافه ، فى سبيل فهمه ، واستيعاب الصالح منه ، دون أن يغيب - فى كل لحظة - الحسّ النقدىّ المنطلق من العقيدة الدينية الإسلامية ، بخاصة ، أو من أيديولوجيات فكرية أخرى ، أحيانا[٥] .

● ● ●

والقضية — بطبيعتها — ذات مستويين من الصراعات ، متصلين ضرورة . أما المستوى الأول فهو مستوى اللقاء - مواجهةً - مع هذه الحضارة فى أرضها ، و« الصدمة الحضارية » الناتجة عن هذا اللقاء ، ثم التأثير الذى يمارسه النمط الحضارى الجديد على الذات المواجهة ؛ ليكون هذا اللقاء — المواجهة ليس مواجهة للنمط الحضارى الجديد وحده ، أى لـ« الآخر » وحده ، بل - أيضا - لـ« الذات » بوصفها حاملة لسمات نمط حضارى مخالف ومتخلف . وتكون النتيجة — دائما — محاولة « للتوافق » مع النمط الحضارىّ الجديد ، المتقدم ، عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة ، تنتهى بالذات - الفردية ، هذه المرة - إلى التغيير ، إن قليلا أو كثيرا ، للتخلص من « الاغتراب » الذى تجد الذات نفسها فيه فى مواجهة نمط حضارىّ مخالف ، لكنه متقدم .

غير أن هذا المستوى نفسه يحمل للذات مواجهة أخرى مع نفسها ، ليس بوصفها حاملة لسمات النمط الحضارىّ المتخلّف ، بل بوصفها — هذه المرة — حاملة لسمات النمط الحضارى الوافد ، المتقدم . فتاريخ هذا النمط الحضارىّ المتقدّم يحمل — على المستوى الجماعىّ — مواجهات دامية ، لم تكن مواجهات شريفة الأهداف أو الوسائل من الجانب المتقدّم ؛ بل يحمل الواقع أيضا صراعاً ما يزال محتدماً حول المصالح — من جانب النمط المتقدّم — وهو صراع مصير للنمط الحضارىّ المتخلف ؛ والواقع يشير — بقوة — إلى استمرار هذا الصراع فى المستقبل أيضا . ومن ثَمّ تقع الذات المنتمية — بجذورها — إلى النمط الحضارىّ المتخلف ، والتى تغيرت بفعل النمط الحضارى المتقدم ، فى مأزق مصيرى ، تسأل معه نفسها : كيف تقبل الولاء — حضاريا — لمن يسعى إلى تدمير « الجماعة الحضارية » التى تنتمى بجذورها إليها ؟ وكيف يمكن تحقيق « التقدم الحضارى » بالأساليب نفسها التى يلجأ إليها « الآخر » فى سبيل إعاقة تقدم « جماعتك الحضارية » ؟ فكأن الذات تشعر - أمام نفسها - أنها استسلمت للعدو وقبلت شروطه !

والإجابة الحلّ — دائما — تكون نوعاً من « المصالحة » مع واقع هذا النمط الحضارىّ الجديد ، أو حتى نوعاً من « الحلم » أو « الأمل » فى أن يتغير أحدهما ، ليلتقيا بدلاً من المواجهة .

أما المستوى الثانى من المواجهة ، فهو مواجهة جديدة تقع بين « الذات » — التى تغيرت ، وتنتمى ، حضاريا ، إلى « الآخر » — والجماعة الحضارية التى تنتمى إليها ، حين تعود « الذات » — بعد رحلة التغيير - إلى جماعتها ، وتحتكّ بها ، سواء حاولت تغييرها ، أو لم تحاول . ومرّة ثالثة تواجه « الذات » نفسها فى صراع جديد مع « الغربة الحضارية » التى صارت فيها ، وقد أصبحت لا تنتمى ، حضاريا ، إلى نمط « الجماعة » التى تعيش بينها ، وعدم القدرة على تغييرها تغييراً فوريا ، أو حتى ملموساً ، إذا سعت إلى هذا التغيير ؛ إنه « الاغتراب » من جديد الذى تجد الذات نفسها فيه ، داخل جماعتها الأصلية هذه المرّة .

والحلّ — دائما ، حتى الآن ، أيضا - يكمن فى محاولة « التوافق » الذى لا يأتى إلا عن طريق « المصالحة » مع قيم « الجماعة » ، أو مع بعض قيمها ، على الأقل ، لضمان الارتياح إلى صدر الانتماء ، وفى الوقت نفسه لضمان الاستمرارية فى محاولة تغيير الجماعة ، إذا كانت الذات تسعى إلى تغييرها .

● ● ●

وفى إطار هذه القضية ، قضية « الاحتكاك الحضارى » بالغرب « المتقدم » فى الرواية العربية ، سنقف هنا عند روايتين تبرزان هذين المستويين من الصراع والمصالحة ، هما روايتا : « قنديل أم هاشم » ليحيى حقى[٦] ، و« وموسم الهجرة إلى الشمال » للكاتب السودانى الطيب صالح[٧] .

١ - ١

تبدأ رواية يحيى حقى من البداية ؛ من هجرة جدّه الشيخ رجب عبد الله — شاباً — إلى القاهرة ، وارتباطه — ككل سكان القرى المصرية — بأهل البيت ، والسيدة زينب ، « أم هاشم » ، منهم بخاصة ؛ فاختار أقرب المساكن لمسجدها مسكناً له ولأسرته .

ونزلت بالجد كرامات « أم هاشم » فبورك فى تجارته ، وانضم إليه ابنه الأكبر ، والتحق الثانى بالأزهر ، لكنه أخفق ؛ فعاد إلى قرية أبيه ليكون فقيهها ومأذونها . أما إسماعيل ، آخر العنقود ، فواصل دراسته فى المدارس الأميرية ، ليفوز — فى حماية الله والسيدة — بالأولية سنة بعد سنة ، حتى كانت سنة البكالوريا ؛ التى لم يؤهله مستوى نجاحه فيها للالتحاق بمدرسة الطب . وعندئذٍ عقد الوالد عزمه - بعد أن أشار له بعض العارفين إلى أوربا ، وإمكان إكمال إسماعيل دراسته فيها - على إرسال ابنه ، رافضاً الحلول الأخرى كلها التى لا تحقق للأب الأمل الذى عقده على ابنه فى دراسة الطب .

وهكذا سافر إسماعيل ، حاملاً تحذيرات أبيه وآماله ، بل أيضا وعده لأبيه وأمه بالزواج من ابنة عمه فاطمة النبوية ، فقرأ مع أبيه الفاتحة .

وقضى إسماعيل فى لندن سبع سنوات ، كان فيها مثالاً للتفوق النادر ، علميًّا ، والبراعة الفذة ، عملياً ؛ وتغيّر فيه كل شىء ، حتى قامته فأصبحت سمهرية ! — ووجهه — الذى أصبح متألقاً ! — وخرج من الوخم والخمول إلى النشاط والوثوق ، وفُتحت له آفاق من الجمال كان يجهلها : فى الفن والموسيقى ، وفى الطبيعة ، بل فى الروح الإنسانية أيضا .

وحين عاد إلى مصر ، يكون أول ما يراه ، فى ليلته الأولى ، عين فاطمة النبوية ، خطيبته ، وقد أتلف الرمد جفنيها وأضرّ بالمقلة ، تعالجها أمه بقطرات من زيت القنديل ، قنديل أم هاشم ، أهداها إليهم الشيخ درديرى ، شيخ الجامع ، وصديق إسماعيل . فكانت الصدمة ، وياللسخرية ! « أليس من العجيب ، وهو طبيب العيون ، يشاهد فى أول ليلة من عودته ، بأية وسيلة تداوى بعض العيون الرمد فى وطنه . . » (ص ٣٩) .

وجنّ جنون إسماعيل ؛ فأخذ الزجاجة من يد أمه فى شدّة وعنف — بعد أن سخر ، فى مرارة ، من معتقداتهم فى السيدة وكراماتها — وطوّح بها من النافذة . وزاد ، فخرج من البيت حاملا عصا أبيه ، ناوياً « أن يطعن الجهل والخرافة فى الصميم طعنة نجلاء — ولو فقد روحه . واتجه إلى المسجد ، وتخطى الجموع ودخل ؛ فرأى الشيخ درديرى يناول رجلا معصوب الرأس بمنديل نسائى زجاجة صغيرة فى حرص وتستّر ، كأنما هى بعض المهرّبات .

لم يملك إسماعيل نفسه . . فقد وعيه ، وشعر بطنين أجراس عديدة ، وزاغ بصره ، ثم شبّ ، وأهوى بعصاه على القنديل فحطّمه ، وتناثر زجاجه ، وهو يصرخ :

— أنا . . أنا . . أنا . .

ثم لم يتم جملته . . . » (ص ٤٥ - ٤٦)

وحُمل إلى البيت ، ووضع فى الفراش ، فلم يغادره إلا بعد مدّة ليست بالقصيرة .

وأخيراً ، هبّ فى يوم من فراشه ، وخرج ليشترى لفاطمة ما تحتاج إليه عيناها من أدوية وعقاقير ، آخذاً على عاتقه أن يداويها بالعلم الذى ذهب فى أثره إلى أوربا ، وامتدحت هناك قدرته على إتقانه ، علماً وعملاً .

غير أن العلاج أخفق إخفاقاً ذريعاً ! فقد ساءت الحالة ، وما أجدى فى علاجها لا طبّه ولا طب زملائه أو حتى طب أساتذة كلية الطب الذين استشارهم إسماعيل ! فهرب الرجل من البيت ؛ من نفسه ، ومن عيون أبيه وأمه التى تلومه فى كل نظرة . وأقام فى « بنسيون » رخيص تملكه سيدة يونانية ، تتقاضاه لكل شىء ثمناً ، حتى التحيّة يلقيها عليها ! فكان يهرب من المعاملة إلى الشارع ، الذى ينتهى به — دائما ، ودون أن يدرى - إلى ميدان السيدة زينب ، ليرى — من جديد — كيف استطاع هذا الشعب - المصرى - أن يحافظ على طبيعته وميزاته ، برغم تقلّب الحوادث وتغيّر الحاكمين ؛ فاطمأنت نفسه « وهو يشعر أن تحت قدميه أرضاً صلبة - ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة مصاحبة الزمان ، والنضج الطويل على ناره » . (ص ٥٢ - ٥٣) .

هاهو — أخيراً — يجد إجابة السؤال الذى حيّره طويلا : لماذا خاب ، هو الذى تعلّم حتى امتدح أساتذته علمه ومهارته ، ووافقه الزملاء والأساتذة على علاجه لفاطمة وحثّوه على الاستمرار فيه ؟ إن فاطمة لم تكن تؤمن به ، إنما إيمانها ببركة « أم هاشم » وكرمها ومنّها . ودخل المقام مطأطىء الرأس ، وسأل الشيخ درديرى شيئا من زيت القنديل ، ثم دخل البيت وفى يده الزجاجة ليبدأ العلاج من جديد ، على خطة جديدة ، قوامها العلم يسنده الإيمان ؛ فتحقق الشفاء لفاطمة ، ثم لمئات من بعدها .

١ - ٢

الباب الذى يمكننا أن نلج منه إلى شخصية إسماعيل رجب عبد الله هو جذوره القروية والبيئة الدينية — الشعبية التى ولد وتربى فيها من جهة ، ثم تربيته الدينية التى عمقتها فى نفسه هذه البيئة نفسها . ومن هذا كله تشكّلت ملامحه وسلوكه بل وأزماته أيضا ؛ فقد ظلت تمارس تأثيرها على نفسه طوال حياته بلا انقطاع ، تقريبا :

> . . ولكن الشيخ رجب سلّمه بقلب مفعم بالآمال إلى المدارس الأميرية ، وعندئذٍ أعانته **تربيته الدينية وأصله القروى** ، فسرعان ما امتاز بالأدب والاتزان وتوقير معلميه ، مع حشمة وكبير صبر . إنْ حُرم التأنق لم تفته النظافة . وهو فوق ذلك أكثر رجولة وأقوم لساناً وأفصح نطقاً من زملائه (المدلعين) أولاد الأفندية المبتلين بالعجمة وعجز البيان.
> (ص ٧)

فالراوى — هنا — يعود بكل سمات إسماعيل النفسية والخلقية ، إلى هذين الأصلينْ : أصله الريفى ، وتربيته الدينية ، من أدبه واتزانه وتوقير معلميه وحشمته وكبير صبره ونظافته ، إلى رجولته واستقامة لسانه وفصاحة نطقه .

وإليها أيضا يعود هذا الارتباط الشديد بالبيئة التى نشأ فيها ؛ فقد كان دائم التردد على المسجد ، دائم التأمل فى الناس ، حتى ليكاد يعرفهم واحدا واحدا ، من التجار والبائعين المتجولين إلى الشحاذين والسكارى ؛ يعرف نداءات الباعة ، وأوقات انطلاقها ، وأوقات هدوئها ، وحيل الشحاذين ؛ يعرف متاعبهم وآلامهم ، ويعرف

ــ أيضا ــ طرق احتيالهم جميعا على العيش الجاف القاسى ، ليأخذوا من الحياة ــ راضية أو كارهة ــ القليل الذى يغتصبون به متعة حقيرة أو بهجة لا وزن لها ، يغسلون فيها همومهم ومتاعبهم :

.. يمتلىء الميدان من جديد شيئاً فشيئاً ، أشباح صفر الوجوه ، منهوكة القوى ، ذابلة الأعين ، يلبس كلٌ منهم ما قدر عليه ، أو إن شئت فما وقعت عليه يده من شىء فهو لابسه . نداءات الباعة كلها نغم حزين . . .

ما هذا الظلم الخفى الذى يشكون منه ؟ وما هذا العبء الذى يجثم على الصدور جميعها ؟ ومع ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضا والقناعة . وما أسهل ما ينسوْن ! تتناول أيدٍ كثيرة قروشاً وملاليم قليلة . ليس هنا قانون ومعيار وسعر ، بل عُرف وخاطر وفصال ، وزيادة فى الكيل أو طَبّة فى الميزان . وقد يكون الكيل مُدّ لَساً والميزان مغشوشاً ، كله بالبركة . صفوف تستند إلى جدار الجامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يتوسّد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدرى من أين جاءوا ولا كيف سيختفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفنت فى كنفها . هنا مدرسة الشحاذين . . . .

ينقضى النهار فيودع الطرشجى براميله ، وتترك أقدام الخرّاط عملها اليومى وأدواتها لتعود بصاحبها إلى الدار . لا يزال الترام هنا وحشاً مفترساً له فى كل يوم ضحية غريرة . يتقدم المساء ، ينعشه نسيم ذو دلال . تسمع من القهاوى ضحكات غضّة وأخرى غليظة حشاشى . وإذا دلفت من الميدان إلى مدخل شارع مراسينة ، سمعت ضجيج السكارى فى خمارة أنسطاسى التى يلقبها أهل الحى بفكاهتهم « خمارة أنست » . . . . . .

. . . .

أشباح الميدان الحزينة المتعبة يحركها الآن نوع من البهجة والمرح . ليس فى الدنيا همّ ، والمستقبل بيد الله . تتقارب الوجوه بودّ ، وينسى الوجيع شكايته ، ويبذّر الرجل آخر نقوده فى الجوزة أو الكتشينة ، وليكن ما يكون ! تقلّ أصوات اصطدام كفف الموازين ، وتختفى عربات اليد ، وتطفأ الشموع داخل المشنّات ، عندئذ تنتهى جولة إسماعيل فى الميدان . **هو خبير بكلّ ركن وشبر وحجر ، لا يفاجئه نداء بائع ، ولا ينبهم عليه مكانه . تلفّه الجموع فيلتفّ معها كقطرة المطر يلقمها المحيط** . صور متكررة متشابهة اعتادها فلا تجد فى روحه أقلّ مجاوبة . **لا يتطلع ولا يملّ ، لا يعرف الرضا ولا الغضب ، إنه ليس منفصلا عن الجميع حتى تتبينه عينه . مَنْ يقول له إن كل ما يسمعه ولا يفطن له من الأصوات ، وكل ما تقع عليه عينه ولا يراه لها كلها مقدرة عجيبة على التسلل إلى القلب ، والنفوذ إليه خفية ، والاستقرار فيه ، والرسوب فى أعماقه ، فتصبح فى يوم قوامه . . .**

(ص ١١ ـ ١٤ بتصرف يسير)

وكان جزءاً لا يتجزأ من إيمان إسماعيل إيمانه بالكرامات والمعجزات وبركة السيدة زينب وقدراتها على الشفاء ورفع الظلم عن المظلومين وإيقاع الضرّ بالظالمين . وكم سمع من الشيخ درديرى أخبار هذه الكرامات والمعجزات ، وبخاصة ليلة الحضرة ، التى يجتمع فيها ـ فى مقام السيدة ــ كل أولياء الله من الصالحين والصالحات ــ سيدنا الحسين والإمام الشافعى والإمام الليث ، يحفّون بالسيدة فاطمة النبوية والسيدة عائشة والسيدة سكينة ـ ليأخذوا أماكنهم عن يمين السيدة زنيب وعن يسارها وتنعقد محكمتهم وينظروا فى مظالم الناس .

من ثَمّ ، لم يكن غريباً ـ فى هذا الجوّ الذى يعبقه سحر التديّن ، وأخبار الكرامات ، والتسليم المطلق ـ أن يأتى قرار سفر إسماعيل إلى أوربا لأبيه الشيخ رجب عبد الله فى غفوة أخذته عقب صلاة الفجر ، هتف به خلالها صوت رقيق :

ــ توكل على الله . . . .

ليستيقظ من النوم وقد عقد عزمه على أن يسافر ابنه « وفهمت الأم أن لا مهرب من الفراق فرضيت صامتة وإن لم ينقطع بكاؤها » .

وتملى هذه الطبيعة ذات الأصول الريفية ـ المتدينة نفسها على الأب نصيحته لابنه عند السفر :

وصيتى لك أن تعيش فى بلاد برّه كما عشت هنا **حريصاً على دينك وفرائضه** ، وإن تساهلت مرّة فلن تدرى إلى أين يقودك تساهلك . ونحن يابنى نريدك **أن ترجع إلينا مفلحاً لتبيّض وجوهنا أمام الناس**.وأنا رجل قد أوشكت على الكبر ، وقد وضعت كل آمالنا فيك . **وإيّاك أن تغرّك نساء أوروبا فهن لسن لك وأنت لست لهن** .

(ص ٢٠ ـ ٢١)

فالحرص على الدين وفرائضه ، والعودة المفلحة ، والحرص من الاغترار بنساء أوربا ، اللائى يسمعون أنهن « يسرن شبه عاريات ، وكلهن بارعات فى الفتنة والإغراء » ـ هى عناصر نصيحة أبيه ، الذى لا يكتفى بها ؛ بل شفعها بقوله :

واعلم أن أمك وأنا قد اتفقنا على أن تنتظرك فاطمة النبويّة فأنت أحقّ بها وهى أحقّ بك . هى بنت عمّك وليس لها غيرك ، وإن شئت قرأنا الفاتحة معاً يومنا هذا ، عسى أن يصحب سفرَك البركةُ واليمن . (ص ٢١)

ولم يسعه إلا القبول ؛ فقرأ الفاتحة شارد اللُبّ إرضاءً لأبيه .

وسافر إسماعيل ليكون سفره إيذاناً بانقلاب كامل فى حياته بدأت لمساته الأولى مع « مارى » زميلته فى الدراسة ، التى « فضّت براءته العذراء » ؛ علّمته أن يكون « مشجبه » فى نفسه ، ولا يستند إلى شىء خارج نفسه ، من دين وعبادة ، أو تربية وأصول . علمته معنى الحرية ، وأن يهيم بالناس جميعا ، ولا يهتمّ بهم جميعا . علّمته أن

العـواطف الشرقيـة ، من العطف والشفقـة والإحسان ، عـواطف « مرذولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة . وإذا جردت من النفع لم يبق إلاّ اتصافها بالضعف والهوان : « إنما هذه العواطف قوتها فى الكتمان لا فى البوح ! » (ص ٢٩ ـ ٣١) .

فأصبح يوما خرب الروح ، متهدّم النفس حتى « لم يبق فيها حجر على حجر » :

> بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير ، والنفس البشرية لا تجد قوّتها ومن ثَمّ سعادتها إلاّ إذا انفصلت عن الجمـوع وواجهتها ، أمـا الانـدمـاج فضعف ونقمة . (ص ٣١)

فلم يصمد إسماعيل ـ بتربيته الدينية ، وبيئته الشعبيـة وأصولـه الريفية ، التى يعدّ الاجتماع والاتحاد أحد قيمها الأساسية والبارزة ، فانهار :

> لم تَقْوَ أعصابه على تحمّل هذا التيه الذى وجد نفسه غـريقاً وحيـداً فى خـلالـه ؛ فمـرض وانقـطع عن الدراسة ، وافتـرسه نـوع من القلق والحيرة ، بـل بـــدت فى نـظرتــه أحيـانـــا لمحـات من الخـــوف والذعر . (ص ٣١ ـ ٣٢)

وكانت « مارى » نفسها هى التى عالجت أزمته ؛ فأخذته فى رحلة إلى الريف استمتعا فيها بوقتهما ؛ فجاوز الأزمة . وكان أول مظهر لهذه المجـاوزة أن بدأ يتخلص من سيـطرة « مـارى » ! « وخلص بنفس جديدة مستقرّة ، ثابتة واثقة . إن اطّرحت الاعتقاد فى الدين ، فإنها استبدلت إيمانا أشدّ وأقوى بالعلم ، لا يفكر فى جمال الجنّة ونعيمها ، بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها » (ص ٣٢) .

إنها صدمة الوعى أو أزمته ، وبخاصة حين يأخذ الوعى الاتجـاه العكسىّ تماماً للإيمان والمسلّمات التى استقرت فى النفس ولم تعد قابلة للنقـاش ؛ لأنـه إيمـان ـ فى الحقيقـة ـ مبنى عـلى التسليم المسبق المطلق ، الذى اختلطت فيه الحقائق بالأساطير ، والدين بـالعادات والتقاليد والمعتقدات الموروثة ، فلم يعد يفرق فيه بين الغثّ والثمين ، وبين الزّبد الذى يـذهب جفاء ومـا ينفع النـاس والنفس الإنسانيـة فيمكث فيها ، راسخا ، ولو ناوءته العواصف والأعاصير .

من ثَمّ ، فلم يكن التغير فى نظرة إسماعيل إلى مصر والمصريين ، حين يعود إليهم ، غريباً أو مفاجئاً . إنه لم يفقد صلته بوطنه ، ولكنه فهم هذه الصلة على وجهها الحقيقى . ولم تنقطع صلته بالمصريين ، لكنه لم يذب فيهم ، بـل لم يعد راغبـا فى هذا الـذوبان أو مستعـداً للتسليم به :

> كان إسماعيل لا يشعر بمصر إلاّ شعوراً مبهماً ، هو كذرّة الرمـل اندمجت فى الـرمال وانـدسّت بينها ، فلا تميّز منها ، ولو أنها مع ذلك منفصلة عن كل ذرّة أخرى . أمّا الآن فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقـة فى سلسلة طويلة تشدّه وتـربطه ربـطاً إلى وطنه . فى ذهنه مصر عروس الغابة التى لمستها ساحرة خبيثـة بعصـاهـا فنـامت ، عليهـا الحـلّى و(دواق) ليلة الدخلة . لا رعى الله عيناً لم ترجمالها ولا أنفاً لا يشمّ عطرها ! متى تستيقظ ؟ متى ؟ وكلما قوى حبه لمصر زاد ضجره من المصرين . ولكنهم أهله وعشيـرته والـذنب ليس ذنبهم . هم ضحيّة الجهـل والفقـر والمـرض والـظلم الـطويـل المـزمـن . (ص ٣٣ ـ ٣٤)

غير أن هذه الأحاسيس كانت « أشواق العودة » و « حب الوطن » المجرد ، الذى لم يصطدم بمشكلاته وبشره على طبيعتهم وفى حياتهم اليومية . فإسماعيل ـ وهو مـا يزال فى القـطار من الإسكندريـة إلى القاهرة ـ كان ممتلئاً بأحلام « الغزو » وتقدم الصفـوف ، وقد تسلح بالعلم « العصا السحرية » التى ستغيّر كل شىء : « إنه قادم مـزوّد بنفس السلاح الذى أراده له أبوه ، وسيشق لنفسه بهذا السلاح طريقه إلى أول الصفوف . . . وسيدهش القاهريين أولا ثم المصرين جميعا بما أتقنه من فنّ واكتسبه من خبرة » (ص ٣٥) ـ غير أنه لا يلبث أن يطلّ من نافذة القطار :

> وأطلّ من نافذة القطار فرأى أمامه ريفا يجرى كأنما اكتسحتـه عاصفـة من الـرمـل فهـو مهـدّم معفّـر متخرّب . الباعة على المحطات فى ثياب ممزقة تلهث كالحيوان المطارد وتتصبّب عرقاً .
>
> ولما سارت العـربة من المحـطة ، ودخلت شـارع الخليـج الضيّق الذى لا يتسـع لمرور التـرام ، كان أبشع ما يتصوره أهون ممـا رآه : قذارة وذبـاب ، وفقر وخراب ، فانقبضت نفسه ، وركبه الوجـوم والأسى ، وزاد لهيب الثورة فى قرارة نفسه ، وزاد التحفّز . (ص ٣٦)

لقد تغيرت نظرة إسماعيل ، لأنه ـ هو نفسه ـ تغيّر ، فأصبح كل شىء فى عينيه مختلفاً :

> ــ لإسماعيل نظرة من طرف عينيه تطوف فى الدار ، فإذا هى أضيق وأشد ظلمة مما كان يذكر . (ص ٣٧)
>
> ــ ولكن أين فاطمة النبوية ؟ أقبلت فإذا أمامه فتاة فى شـرخ الصبا ، ضفيـرتاهـا وأساورهـا الـزجـاجيـة الرخيصة ، وحركاتها وكل ما فيها وما عليها يصرخ بأنها قروية من أعماق الريف . هل هذه هى الفتاة التى سيتزوجها ؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده وينكث عهده . (ص ٣٨)
>
> ــ وأعدّ العشاء وجلسوا . . . . . ولم يأكـل هو من صدمة اليقظة . اعترف لى إسماعيل فيما بعد بـأنه حتى فى اللحـظة التى كـان يجب أن تشغله سعـادة العـودة إلى أحضان والـديه عن القيـاس والمقارنـة والنقد لم يملك نفسه عن التساؤل : كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيـف سيجـد راحتـه فى هـذه الدار ؟ (ص ٣٨)

« القياس والمقارنة والنقد » هو ما لايستطيع العائد من أوربـا أن يتجنبه ، حتى فى أشدّ اللحظات عاطفية والتصاقـاً ــ على الأقـل ــ بالأهل ، « بالجذور » ، حتى لا يفلت هؤلاء الأهل أنفسهم من هذه

النظرة التى يغلفها « القياس والمقارنة والنقد » ؛ إنها « صدمة اليقظة » حقا ، التى ما لبثت حتى تحولت إلى « أزمة اليقظة » ، وهو يتساءل : « كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف سيجد راحته فى هذه الدار ؟ » ، ثم تبلغ ذروتها وهو يرى كيف يعالج الرمد فى عينى فاطمة النبوية . إنه ـ كما رأينا ـ لا يكتفى بتحطيم الزجاجة التى كانت تحملها أمه ، بل وجد فى أمه وفاطمة أزمة المجتمع المصرى كله ؛ فخرج إلى الضريح ، وانتهى إلى تحطيم « قنديل أم هاشم » مصدر هذا الأمر كله ، ثم سقط صريع الأزمة . وكل ما فعله « يدلّ على أن المرض العصبىّ القديم قد عاوده فجأة ، وانفجر بشدّة من جديد » (ص ٤١) .

إن عودة المرض العصبىّ القديم ليس إلا عَرَضاً من أعراض الأزمة التى وقع فيها ، بين أوربا وما رأى فيها ـ من سلوك البشر ونظافة البيئة ونظامها ـ وما تعلم منها ، من جهة ، وما صدمه به مجتمعه من قذارة وجهل وإيمان بالخرافات وتداوٍ بالمرض ! من جهة أخرى . ومن ثَمّ زادت نظرته إلى مجتمعه قسوة ، وازداد فى وصفه تعنتاً :

ـ ليست هذه كائنات حيّة تعيش فى عصر تحرّك فيه الجماد . هذه الجموع آثار خاوية محطمة كأعقاب الأعمدة الخربة ليس لها ما تفعله إلاّ أن تعثر بها أقدام السائر . ما هذا الصخب الحيوانىّ ؟ ما هذا الأكل الوضيع الذى تلتهمه الأفواه ؟ يتطلّع إلى الوجوه فلا يرى إلاّ آثار استغراق فى النوم كأنهم جميعاً صرعى أفيون . لم ينطق له وجه واحد بمعنى إنسانىّ . هؤلاء المصريون : جنس سمج ثرثار ، أقرع أرمد ، عارٍ حافٍ ، بوله دم ، وبرازه ديدان ، يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ قطعة (مبرطشة) من الطين أسنت فى الصحراء ، تطنّ عليها أسراب من الذباب والبعوض ، ويغوص فيها إلى قوائمه قطيع من جاموس نحيل . . يزدحم الميدان . . . . هنا جمود يقتل كلّ تقدّم ، وعدم لا معنى فيه للزمن ، وخيالات المخدّر ، وأحلام النائم والشمس طالعة . . . . . لواستطاع إسماعيل لأمسك بذراع كل واحد منهم وهزّه هزّة عنيفة وهو يقول :
ـ استيقظ . استيقظ من سباتك وأفق ، وافتح عينيك . ما هذا الجدل فى غير طائل ؟ والشقشقة والمهاترة فى سفاسف ؟ تعيشون فى الخرافات ، وتؤمنون بالأوثان ، وتحجّون للقبور ، وتلوذون بأموات .
وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتم أنفاسه ، وتبهظ أعصابه . يصطدم به بعض المارة كأنهم عمى يتخبطون . هذا الرضا عجز ، وهذه الطيبة بلاهة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح انحلال .
(ص ٤٢ - ٤٥ بتصرف يسير)

هذه الثورة العنيفة على مجتمعه وأمته جميعاً كانت ـ كما أشرنا ـ أثراً للتغيير الذى حفر فى النفس مجراها المجتمع وقاعات الدراسة الأوربية ، كما أنه أثر ـ بالقدر نفسه ـ لغياب « الحوار » مع « الذات » ومسلّماتها ؛ مع المجتمع الذى يعيش فيه ، والمشكلات التى يعانيها أهله وقومه ، وما يؤمنون به ـ وهو منهم ، وإن ظنّ التغيرّ ! ـ من عقائد وما يمارسون من عادات خارجة ـ فى غالب الأحوال ـ عن الإيمان الصحيح .

إن الجانب المأسوىّ فى شخصية إسماعيل كامن فى عدم قدرته على « الحوار » ، وفى استسلامه للسائد والمألوف دون طويل مناقشة ، على عكس ما قد يبدو للمتعجل ! إن إسماعيل ـ على طول الرواية ـ لم يُجْرِ حواراً قط ؛ لا مع مجتمعه وعقائده وعاداته وتقاليده ، الصالح منها جميعاً والطالح ، ولا مع الحضارة الأوربية التى سافر إليها وقضى « فى أحضانها » سبع سنوات طوال .

لقد استسلم ـ فى أوربا ـ لأول مؤثراتها ، فى كنف « مارى » التى يعترف بأنها كانت أستاذته ؛ فلم « يحاور » معتقداته وما كان يؤمن به ، ولم يحاور العقيدة الجديدة التى أتته بها « مارى » ، العقيدة الاجتماعية والفكرية معاً ؛ فكان « ردّ فعله » أن سقط ـ كالعادة ـ صريع أزمته الفكرية والنفسية ، و « لم تقو أعصابه على تحمّل هذا التيه الذى وجد نفسه وحيداً فى خلائه ، فمرض وانقطع عن الدراسة ، وافترسه نوع من القلق والحيرة ، بل بدت فى نظرته أحياناً لمحات من الخوف والذعر » . (ص ٣١ - ٣٢) .

إن دلالات هذه الفقرة ثريّة ؛ فإسماعيل لم يكن غير « ردّ فعل » ولم يكن أبداً « فاعلاً » ؛ وهو يتعامل مع قضاياه وأزماته تعاملاً « عصبيًّا » لا تعاملاً فكريًّا واعياً يمكّنه من النقاش والحوار الذى يثبّت ما يراه صالحاً وينفى ما يراه غثّاً أو مضرّاً . ولهذا لم يكن غريباً أن تنقلب نظرته ـ أعنى حياته ـ تماماً فى أوربا ؛ من الإيمان والصلاح والتقوى وحبّ الناس والذوبان فيهم ، كما كان فى مصر ، إلى إهمال الدين وفرائضه والاستسلام لفتيات أوربا ، الواحدة بعد الأخرى . إن كل ما فعله إسماعيل هو أن استبدل بـ « الإيمان » الذى زرعه فى نفسه الشيخ درديرى وأمثاله ، إيمان « مارى » وأمثالها بأن « الدين خرافة ما اخترعت إلا لحكم الجماهير » ، وأن قوة النفس،ومن ثَمّ سعادتها فى الانفصال عن الجماهير ومواجهتها ؛ أما الاندماج فضعف ونقمة ، وعواطف الشفقة والرحمة والتعاطف « مرذولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة » !

قَبلَ هذا كله ، ودفع ثمنه أياماً من المرض والحيرة ، ثم رحلة إلى ريف اسكتلندا بصحبة « مارى » ؛ « يجولان بالنهار مشياً أو على الدراجة بين الحقول ، أو يصطادان السمك ، وبالليل تذيقه من متعة الحبّ أشكالاً وألواناً » . وبهذا ـ وحده ! ـ خلص من الأزمة ـ أو « المحنة » ، بتعبيره ـ « التى يتردى فيها الكثيرون من مواطنيه الشباب فى أوربا ، وخلص منها بنفس جديدة مستقرّة ، ثابتة واثقة » . استبدلت بالإيمان بالدين إيماناً أشدّ وأقوى بالعلم ، أو ـ قُلْ ـ بالحياة الحاضرة ، يعيشها ولا عليه بما بعدها « لا يفكر فى جمال الجنة ونعيمها ، بل فى بهاء الطبيعة وأسرارها » .

ولقد قلنا إن الإيمان الجديد إيمان بالحياة الحاضرة والعيش فيها ، لا بالعلم ؛ لأن هذا الفصل (السادس) كاملاً ـ فى بساطة ـ لم يتحدث عن العلم إلا فى معرض هذه النتيجة التى خلص بها

إسماعيل ، لكنه مكرّس ــ كله ــ لأول سفره من مصر ونزوله إنجلترا ولقائه بماري وما فعلته معه فغيّرت من نظرته ومن ثَمّ حياته كلها ؛ فما الذى يجعل النتيجة « إيماناً أشدّ وأقوى بالعلم » ؟ لا شيء . لكنه « إيمان خالص » بالحياة الحاضرة يعيشها المرء كاملة (على الطريقة الأوربية ، طبعاً) لا يبالى بالنتيجة أو النتائج المترتبة عليها فى الحاضر أو فى المستقبل ؛ يعيشها معتّداً بذاته ، نائياً بها عن الناس « يهيم بهم جميعاً ، ولا يهتمّ بهم جميعاً » ؛ « يواجههم » ولا « يندمج » فيهم . إن « الأزمة » ــ أو « المحنة » ــ التى يعانيها إسماعيل فى أوربا هى « أزمة » مواجهة الدين بالحياة على النمط الأوربى ؛ حياة « الحرّية » ، و « الفرديّة » ، و « النفعيّة » ، التى تنفى الدين والاندماج فى الناس والتعاطف معهم أو الاندماج فيهم . وهذه المواجهة ناتجة عن البيئة التى كان إسماعيل يعيش فيها ، بيئة أوربا بعاداتها وتقاليدها و « عقائدها » الاجتماعية والفكرية . فموعد المواجهة بين الدين والعلم لم يأت بعد ، لأنه لم يَعُد إلى بيئة هذه المواجهة بعد ؛ فى مصر .

وعدم القدرة على إجراء حوار إيجابى وفاعل ، ومقابلة « الأزمات » و « المحن » بصدمات شعوريّة وعصبيّة ، هو الأسلوب نفسه الذى يتبعه إسماعيل حين يعود إلى وطنه . فقد تغيرّت نظرته إلى وطنه حقاً ، بتأثير الحياة التى عاشها فى أوربا وما يكتنفها من نظام ونظافة تأخذ بالألباب ، وحق له أن تتغيرّ نظرته ! والتغير يبلغ ذروته المتطرفة حين يرى ما تفعله أمه بعين فاطمة النبوية ، لكنه ــ مرة أخرى ــ « ردّ الفعل » العصبىّ ، الذى يُعْجزه عن إجراء حوار ، أو محاولة التفهم ثم التعاطف ثم التغيير ، بخاصة وهو يتعامل مع نفوس قبل أن يتعامل مع الأجساد . وتكون ثورته المدمّرة ، التى أورثت طبّه الإخفاق وأورثته هو اليأس ، الذى دفعه بدوره إلى الهروب من البيت ومن المجتمع جميعاً ، بعد أن يصيبه ــ كالعادة ــ « المرض العصبى » القديم !

فما الذى جعله ــ مرة أخرى ــ يعود إلى مجتمعه وبيته ؟ وما الذى حال دونه ــ أصلاً ــ والعودة إلى أوربا ، كما كانت نفسه تراوده ؟

إنه ــ فيما يبدو ــ الارتباط المحمود ــ على أى حال ! ــ بالجذور ؛ بالأرض والأهل والناس ، مهما أذاقوه من الإرهاق والعنت :

> ثم أخذته غفوة ، واختلط عليه الأمر ، إنه كالطير قد وقع فى فخ ، وأدخلوه القفص ، فهل له من مخرج ؟ يشعر بجسمه وقد شُدّ إلى هذه الدار التى لا يطيقها ، ورُبط إلى هذا الميدان الذى يكرهه ، فمهما حاول فلن يستطيع فكاكاً . (ص٤٧ – ٤٨)

لكنه أيضاً ارتباط « الغفوة » و « اختلاط الأمر عليه » و « الأسر » ، بالرغم من « الكراهية » ــ إلى هذا الحدّ ! ــ التى يكنّها إسماعيل للميدان ، الذى يفرّ منه ــ دائماً ــ إلى غرفته فى (البنسيون) الذى يقيم فيه « ويقضى ليلته يفكر كيف يهرب لأوربا من جديد ، **ولكنه لا يلبث أن يعود إلى موقفه المعهود بميدان السيدة فى مساء اليوم التالى**» (ص ٥١) ، عودة لاتُفهم إلاّ فى إطار هذا الارتباط العاطفى بالناس والمكان تمنعه من العودة إلى أوربا من جديد .

وكان اعتياد هذه العودة ، وتأمّل الناس وحركتهم فى الشارع ، وتأمّل حياتهم وما يمرّ بها ، وما مرّ بهذا البلد كله ، هو الذى يعيده من جديد إلى دنيا الناس ، وإلى المجتمع الذى هو ابنه ، وإلى البيت الذى ولد فيه وتربى ، وإلى أحضان الأهل والأحباب ، ليبدأ مسيرته من جديد ، على أساس جديد ، وليعالج فاطمة ومئات من الناس غيرها .

ما الذى حدث لتكون هذه العودة ؟ لا شيء ؛ فهى عودة المحبّ ، الذى ثاب إليه رشده فعاد إلى محبوبه يترضّاه على ما ارتكب فى حقّه وحقّ الحبّ :

> ودار بعينيه فى الميدان . وتريثت نظرته على الجموع فاحتملتها . وابتدأ يبتسم لبعض النكات والضحكات التى تصل إلى سمعه فتذكّره هى والنداآت التى يسمعها بأيام صباه . . . . ما يظنّ أنّ هناك شعباً كالمصريين حافظ على طابعه وميزته ، رغم تقلّب الحوادث وتغير الحاكمين . (ابن البلد) يمرّ أمامه كأنه خارج من صفحات (الجبرتى) . اطمأنت نفس إسماعيل وهو يشعر أن تحت أقدامه أرضاً صلبة . ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة مصاحبة الزمان ، والنضج الطويل على ناره . وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من جديد بمعانٍ لم يكن يراها من قبل . هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة ، والسلاح مغمد . وهناك نشاط فى قلق وحيرة ، وجلاد لا يزال على أشدّه ، والسلاح مسنون . ولِمَ المقارنة ؟ إن المحبّ لا يقيس ولا يقارن ، وإذا دخلت المقارنة من الباب ولّى الحبّ من النافذة . (ص ٥٢ ــ ٥٣)

انقلاب جديد ، من النقيض إلى النقيض ، لا يمانع فى الاستسلام والتنازل عن قيم إيجابية ، قد تكون ضرورية لبلوغ الهدف ؛ لأنه استسلم منذ البداية لنَزَواته العاطفية وثوراته العصبية ؛ فالعصبية والعاطفية هما التفسير الوحيد الذى يمكن أن نركن إليه فى تفسير تقلبات إسماعيل ، سواء فى أوربا أوحين عاد إلى مصر .

١ - ٣

قلنا ــ من البداية ــ إن الرواية تبدأ من البداية ، وتنتهى عند النهاية . أعنى أنها تتابع حياة إسماعيل رجب عبد الله من بدايتها ــ بل قبل مولده ، من هجرة الحاج رجب عبد الله إلى حى السيدة زينب ــ إلى نهايات حياته ، مركزة ــ بطبيعة الحال ، ولطبيعة الهدف الذى تسعى الرواية إليه ــ على هذه الفترة التى سافر فيها إلى إنجلترا ، ثم عودته منها ، و « الأزمة » التى عاشها عند عودته إلى مصر « لإعادة التوافق » بينه وبين مجتمعه ؛ وبين ما أتى به من « عقائد » وما يسود وطنه من « عقائد » ؛ بين علمه الذى أتى به من أوربا ، وما يسود من وسائل الطب « الشعبى » ، وبخاصة فى مداواة أمراض العيون . وهذا البدء من البداية ، والحرص على النهاية ، وإن أجملها الكاتب فى صفحة واحدة ، هو الذى يجعل من العمل عملاً روائيًّا ، وإن يكن قصيراً نسبيًّا .

فالرواية ــ فى مجملها ــ « رحلة » ؛ رحلة حياة ، ورحلة نفس

ليس فى الانتقال من بيئة إلى بيئة فحسب ، بل فى انتقالها أو ، قُلْ : فى انتقالاتها النفسية والعاطفية ، ومن ثَمّ الفكرية ، من « عقيدة » إلى « عقيدة » ومن « أسلوب فى الحياة » إلى أسلوب آخر ثم العودة من جديد ؛ فى كلمة : من موقف من المجتمع ، هو موقف التسليم الكامل والمصالحة التامة أو حتى الذوبان ، دون تساؤل أو محاورة ، إلى موقف آخر من هذا المجتمع نفسه اتخذه خارجه ، وحين عاد إليه أراد لهذا الموقف الاستمرار ؛ فأخفق . ثم موقف المصالحة النهائى .

من هنا ، فإن « الانقلابات » فى حياة إسماعيل رجب عبد الله هى التى تحدّد معالم هذه الرحلة . ولقد ناقشنا ــ فى الفقرة السابقة ــ هذه الانقلابات ومسوّغاتها فى بناء الشخصية ، ونودّ أن نناقشها هنا من منظور آخر ، يتحول فيه إسماعيل إلى كيان أكبر من ذاته الضيقة ، الفرديّة ؛ ليكون « ممثلاً » ــ ولا نقول « رمزاً » ، حتى لا نقع فى شرك المصطلحات ــ لجيل بعينه من حضارة بعينها ، هى حضارة الشرق ، أو حتى لأبناء هذه الحضارة جميعاً فى احتكاكهم المباشر بالحضارة الأوربية .

لهذا كله لابد أن نبدأ من « الرحلة إلى أوربا » ، بوصفها المحور الذى تدور حوله « رحلة » حياة إسماعيل كلها ؛ ولأن ما دخل على نفسه ، ومواقفه ، من تغيّرات كانت ناتجة عن هذه الرحلة الأوربية .

إننا لا نعرف من هذه الرحلة إلا المعالم الأساسية ؛ فنحن لا نعرف التفاصيل الدقيقة للحياة التى عاشها إسماعيل ــ كما يفعل توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » مثلاً ــ لكننا نضع أيدينا ــ عن طريق الراوى ، طبعاً ــ على المعالم الأساسية لهذه الرحلة ، من علاقته بمارى ، والمؤثرات التى تركتها هذه العلاقة فى نفسه من « إزاحة » لعقائد وسلوك ، و « إحلال » لعقائد وسلوك بديل .

فالكاتب ــ إذن ــ يجعل من هاتين الشخصيتين ، إسماعيل و « مارى » ، ممثلتين لحضارتيهما . فإسماعيل يمثل ما فى الحضارة الشرقية من « إيمان » مطلق بالغيب ، وتسليم حتى بما يخرج عن العقيدة الصحيحة من عقائد العامة فى كرامات الأولياء ومعجزاتهم ، ومن خوف من الحرّية ومن الانطلاق فى الحياة ، والعاطفية المعطّلة التى تجعله يمكث بجانب مرضاه يستمع إلى شكاواهم ، بل يماشى منطقهم المريض ؛ فكانوا يُطْبِقون عليه ويتشبثون به . و « مارى » تمثّل ما فى أوربا من « فرديّة » و « تحرّر » و « نفعيّة » تلقى خلف ظهرها العواطف الإنسانية لأنها لا تنفع ولا تفيد .

ويقدم إسماعيل للأوربيين صورة « أخرى » ، هى صورتهم فى المستعمرات ؛ فى مصر بخاصة ، فى شخص السيدة اليونانية صاحبة (البنسيون) الذى هرب إليه :

> . . . باع كتبه وبعض الأدوات التى أحضرها معه من أوربا ، وسكن فى غرفة ضيقة فى بنسيون مدام إفتاليا ، وهى سيدة يونانية بدينة أخذت تستغله منذ أول وقوعه فى يدها ، حتى لتكاد تضع فى كشف الحساب تحية الصباح ، أو تستقضيه خطوتها إذا قامت وفتحت له الباب . حاسبته مرة على قطعة سكر استزادها فى إفطاره . يحسّ بابتسامتها أصابع تفتش جيوبه . أهداها بعض الفطائر والسجائر فأخذتها نهمة متلهفة ، وفى الصباح سالته أن لا يطيل السهر فى غرفته حرصاً على الكهرباء . لا شك أن الإفرنج فى مصر من طينة أخرى غير التى رآها فى أوربا . (ص ٥٠)

فهل الأوربيون حقاً « فى مصر من طينة أخرى » ؟ أو هى الطينة نفسها ، تأخذ فى المستعمرات صورة حادة يساندها فى الاستغلال العنف والقوة العسكرية ، فى حين أنها هى هى فى كل مكان ، والدليل البسيط هو رفض « مارى » للعواطف الشرقية ، لأنها « غير عملية وغير منتجة » ؟ فكل شىء يحسب بمدى « نفعيته » ، وهو المبدأ الذى تقوم عليه رأسمالية الحضارة الأوربية كلها ، فى أوربا نفسها ، والتى دفعت بجيوش أوربا كلها إلى الاستعمار . وما أدراك ما الرأسمالية والاستعمار !

ثم يتقلص الصراع كله ليكون صراعا ــ كما أشرنا فى الفقرة الثانية ــ بين الدين والحياة وبين « الجماعية » و « الفردية » . وكأن الإسلام ــ وإسماعيل مسلم ! ــ يقف فى سبيل أن يعيش الإنسان حياته كاملة ، ولكن فى اعتدال . فالإسلام لا يرضى الفقر والكسل ومن ثم لا يرضى إخفاق إسماعيل وأمثاله فى أن يعيشوا حياتهم . ولكن بشرط ألا تكون هذه الحياة هى الحياة الأوربية ، حياة ما يطلق عليه إسماعيل « الحرّية » ، التى تكون ثمراتها جميعا تذوّق الحب من « مارى » فنوناً وألواناً ! وإدارة الظهر تماما للعقيدة جميعا ، صحيحها وفاسدها ، حتى يصبح الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الشعوب !

إنه صراع غير موجود أصلاً ، ولا ندرى : هل يقتنع الكاتب حقا بوجوده ؟ أو أن إسماعيل اخترعه ليكون مسوّغاً لا نقلابه على نفسه وما فيها من عقائد ومسلّمات ، وليسوّغ لها ما ترتكبه من « حماقات » فى المجتمع الأوربى ؟ أو أنه وضع يده عليه فى نفسه لأنه لم يناقش ، أو يُجْرِ « حواراً » ــ كما أشرنا غير مرّة ــ مع ما يؤمن به ويسلّم له ليعرف صحيح ما فى نفسه من عقيدة من سقيمها ، متصوّراً أن ما فى نفسه كله ، وما فى حياة أبناء وطنه البسطاء ، من الفلاحين وأبناء الأحياء الشعبية ، كله من الدين ؛ فوضع القضية على هذا النحو ؟

إن الحياة التى تعنى العمل والإنتاج و « الفاعلية » والاستمتاع بالرزق الحلال ، بل والغنى والسعى إليه ، و « التقدم » العلمى والاجتماعى ، و «الفرديّة الإيجابية » لمصلحة الذات والجماعة ، و « الجماعية » التى لا تذيب الفرد ولا تقف عقبة فى سبيل نموه المادى والعقلى والروحى ــ كلها إسلامية لا تعرف هذه التعارضات ــ الأوربية الأصل ــ بين الدين والحياة ، أو بين الفردية والجماعية . وهى إنما تثار أمام شبابنا الذى يسافر إلى أوربا لأن مفهوم « الحياة » عندهم مختلف عن مفهوم « الحياة » هنا . فالتأخر والقذارة والكسل والفقر ، ليس الإسلام مسئولا عنها ، وإنما المسئول عنها هؤلاء « المسلمون » ــ أو قل من يدّعون الإسلام ــ كما أن الإسلام ليس مسئولا عن الظلم أو غياب « الحرية » بمعناها الإيجابى الفاعل ، الذى يطوّر الحياة ويثريها ويجمّلها . بل إن الإسلام ــ بالمناسبة ــ لا يمنع « تذوّق جمال الطبيعة ، والتمتع بغروب الشمس ، والالتذاذ بلسعة برد الشمال » ؛ لأن الإسلام لم يدع إلى التمتع بجمال الطبيعة فى عجلة وكأنها أمر عارض ، بل دعا ــ أكثر من هذا ــ إلى التأمل فيها والتدبّر و « النظر » المتأنى ، المستقصى ، بل الباحث فى أعماقها ،

وهو الباب الأوسع للعلم فى أعمق صوره ، الـذى يمكن أن ندهش لوقوف المسلمين دون ولوجه ، وأن ندهش أكثر أمام هذه الدعاوى التى تتسلّل إلينا لتضع المشكلة على هذا النحو ، وكأن الإسلام مسئول عما نحن فيه ! أو كأننا نريد أن نحمّله مسئولية المظالم التى تقع والتى وقعت ، ومسئولية تراخينا فى مواجهتها !

وما قيل فى قضية مواجهة الحياة بالدين ، يمكن أن يقال فى قضيّة مواجهة العلم بالدين . فقضية المواجهة بين العلم والدين ليست قضية إسلامية الأصل ، ولن تكون إلا فى عصـور التخلّف والانحطاط ؛ فهى وافدة من أوربا ، التى جرى فيها هذا الصراع فى مرحلة الخروج من العصور الوسطى إلى العصر الحديث ، والتى دفع بعض العلماء ثمنها الباهظ من دمائهم وحرياتهم . ونسأل من جديد : هل يحارب الإسلام العلم ؟ أو : هل حاربه فى أى فترة من تاريخه ؟ والإجابة واضحة بطبيعة الحال ، ويكفى أن نعود إلى التاريخ ، وبخاصة تاريخ العلم عند المسلمين لنعرف أنهم كانوا الأساتذة المباشرين للحضارة الأوربية . وكون المسلمين المحدثين تقاعسوا عن اللحاق بركب العلم الحديث لا يحمل الإسلام نفسه مسئولية هذا التقاعس ، الذى نتج عنه التخلف والفقر ومايترتب عنهما من القذارة والتراخى والتواكل والضعف والاستكانة والخضوع للقوى التى تملك زمام المبادرة بالقوة المادية ، من غذاء وصناعة ، والقوة العسكرية معا .

إن وضع المشكلات على هذا النحو خطير ، وبخاصة حين نضعها على أنها مسلّمات ، وكأن وجودها لا مجال للشكّ فيه . فى حين أن الوضع الحقيقى لها هو أن وجودها أوربى الأصل ، أوربى البيئة . أما ما نحن فيه من التخلّف والفقر فمردّه إلى غير الإسلام ، وعلى وجه التحـديـد فـإن مصـدره فتـرة الاستعمـار الـطويلة ومـا خلّفتـه من مشكـلات ، ومـا قـامت بـه من نهب ، ومـازرعتـه من الأمـراض الاجتمـاعية والفكـرية والـروحية معـا . بل مـاسعت إلى بـذره من المشكلات السياسية ، وتعهدتـه بالـرعايـة ، ومـا تـزال ، حتى آتت ثمارها الشيطانية التى نتجرع مرارتها فى كل آن ؛ وما إسرائيل ونشأتها ودورها المخرب فى المنطقة العربية ، ومـا تقوم بـه الحضارة الغـربية كلها ، وما قامت به فى هذا الأمر كله بخافٍ على أحد .

فهل نخلى أنفسنا من المسئولية ؟ يكون رياءً يعطى الفرصة للداء أن يستفحل حتى يعزّ على الآسى ، ولكن المسئوليـة على « أنفسنـا » ، حكاماً ومحكومين ، لا على « الدين » فى صيغته هذه العامة المبهمة ، ولا عـلى الإسلام بخـاصـة . فليس الـدين ، أى دين ، والإسـلام بخاصة مرّة أخرى ، بمسئول عن الكسل والتراخى والإهمال والقذارة والقعود عن طلب « **فريضة العلم** » ، وليس بمسئول عن استسلامنا للمؤامرات التى تحاك لنا ، أو عن استمرائنا للظلم واستغنائنـا عن الحرية !

وقد رأينا ــ فى الفقرة الثانية من هذا التحليل ــ كيف فرض الكاتب مشكلة مواجهة العلم بالدين فى معرض الحديث عن حياة إسماعيل فى أوربـا وإعجابـه بـ « حريّـة » و « مارى » و « نفعيتهـا » و « عمليتها » و « حركتها » الدائبة ، ولم يكن للعلم فى هذا المجال مناسبة . ولقد أخـذت المشكلة وضعها الـطبيعى بعد ذلـك حين فـرضت الحيـاة ــ حقاً ــ الخرافـة ــ وليس الدين ! ــ فى مـواجهة العلم ، وهكـذا عدلت الحياة فى صيرورتها الطبيعية ما فرضه الفكر ــ المتأثر بالغرب ــ على فكر الشخصية الأساسية ، شخصية إسمـاعيل . ولـو استبطن إسماعيل حقيقة الأمور ، و « حاور » عقائده ، كما أشرنا غير مرّة ، لوضع القضية فى نصابها الصحيح .

ولكن ، كيف حلّ إسمـاعيـل المشكلة ؟ وكيف واجه « الأزمـة أو « المحنة » التى فرضت عليه ، بعلمه ، فى مواجهة الخرافة ؟

لقد كانت المواجهة ــ كعـادة إسماعيـل ــ ثورة عصبيـة عنيفة ، حطّم فيها زجاجة زيت القنديل ، ثم خرج فحطّم القنديل نفسه ، وسقط مريضاً ! لكنه نهض يوماً ــ فجأة كالعادة ، أيضاً ــ ليبدأ علاج عينى فاطمة بما تعلّم فى أوربا ، وأخفق ؛ أخفق لأن فاطمة لم « تؤمن به » ؛ فهرب من البيت ومن حياة أهله والحى الذى يعيش فيه .

وبطبيعة الحـال لا يحلّ هـذا كله المشكلة ؛ لأن المشكلة أكبر من زجـاجـة زيت ، وحتى من « القنـديـل » نفســه ؛ المشكلة داخـل النفوس ، التى تحولت هذه العادات عندها إلى « إيمان » ، منع فاطمة من الإيمان بإسماعيل ، ومن ثَمّ من الاستجابة لعلاجه العلمى .

ويصـالـح إسمـاعيل ــ فى النهـاية ــ هـذا كله ؛ يصالـح الميدان وناسه ، ويصالح الشيخ درديرى ، القنديل وزيته ؛ فعلى أى شىء كان الصلح ؟ على الاستسلام ! فقد ذهب ــ كما رأينا ــ إلى المسجد وطلب من الشيخ درديرى زجاجة من زيت القنديل فأعطاه واحدة تباركها ليلة القدر وليلة الحضرة . واحتضن الناس فى قلبه ، الذى يسع قذارتهم وكذبهم وغشّهم . وذهب إلى فاطمة لا ليداوى عينيها فحسب ، بل ليعلمها ــ أيضاً ــ كيف تأكل وتلبس وتعيش ، كيف تكون من بنى آدم !

ولكن يحيى حقى لم يقل لقارئه ــ ولن يقول له أبداً ! ــ فى أى شىء استخدم إسماعيل زيت القنديل ؛ هل كان أداة من أدوات علاجه ؟ أو كان يحتفظ به « بَركة » ؟ وأخشى أن أضيف « أو » أخرى تتحوّل بزجاجة الزيت إلى أداة من أدوات « الدجل » أو ــ على الأقل ــ أداة من أدوات إرضاء نزعات الناس ومغازلة عقائدهم الفاسدة !

ما كان أغنى إسماعيل عن هذا كله لو كان أسلوبه فى الحياة أسلوباً آخـر ، لو لم يكن عصبى المـزاج ؛ يثور ثـوراته العنيفـة التى تكسّر وتحطّم ، ثم يقع مريضاً ، فلا يقنع أحداً بشىء ، ولا يغيرّ من أحد شيئاً ! ولكن هكذا هو ، وعلينا أن نناقشه على علاّته ! ويبدو أنه هو نفسه أدرك هذا « الخطأ المأسوىّ » فى شخصيته ، فيخاطب نفسه ، وقد رأى « نعيمة » الساقطة وقد تابت وجاءت توفى بنذرها ، قائلاً :

> لقد صبرتْ وآمنتْ ، فتاب الله عليها ، وجاءتْ توفى بنذرها بعد سبع سنوات . لم تقنط ، ولم تَثُر ، ولم تفقد الأمل فى كرم الله .
> أما هو الشاب المتعلّم ، الذكى المثقف ، فقد تكبرّ وثار ، وتهجّم وهجم ، وتعالى فسقط .
> (ص٥٤)

وهو ما انتهى به إلى العودة ــ مرة أخرى ، وأخيرة ــ إلى الإيمان ليسند علمه فى التعامل مع مرضاه :

> كم من عملية شاقة نجحت على يديه ، بوسائل لو رآها طبيب أوربا لشهق عجباً . استمسك من علمه

بروحه وأساسه ، وترك التدجيل والمبالغة فى الآلات
والوسائل . اعتمد على الله ثم على علمه ويديه فبارك
الله له فى علمه وفى يديه . (ص ٥٧)

١ - ٤

كما ذكرنا منذ البداية ، فالرواية تبدأ أحداثها من هجرة الشيخ رجب عبد الله ، والد إسماعيل إلى القاهرة ليقطن فى حى السيدة زينب ، مجاوراً المسجد الذى ارتبط به عاطفيا وعقديا ، كما ارتبط به أهل قريته جميعا . ولكن الأحداث لا تلبث أن تركّز على شخصية إسماعيل ومسيرة حياته بين القاهرة ولندن ثم القاهرة مرة أخرى ، حتى نهاية حياته .

و« الراوى » لا يهتمّ كثيرا بالتفاصيل الدقيقة لحياته الشخصية ، إلاّ ما يشكّل منها أهمية ما فى بناء الشخصية أو دلالة ما على تكوينها الذاتى . ولهذا ، مثلا ، لم نعرف ــ كما أشرنا ــ من تفاصيل حياة إسماعيل فى السنوات السبع التى قضاها فى لندن إلا الأحداث ذات الدلالة ، فى تكوين الشخصية من جهة ، وفى التغير الذى يطرأ عليها من جهة أخرى .

بل إن هذه الأحداث تأتى فى الرواية فى شكل « العودة إلى الماضى » أو « الاسترجاع » بمعنى أننا لا نعرف هذه الأحداث فى سياقها الزمنى العادى ، لكن نعرفها بعد أن يعود إسماعيل من أوربا مختلف الشكل والملامح والزى ؛ فالفصل الخامس ينتهى وقد « سافرت الباخرة » ، ليبدأ الفصل السادس مباشرة بـ « ومرّت سبع سنوات ، وعادت الباخرة .

من هذا الفتى الأنيق السمهرىّ القامة ، المرفوع الرأس ، المتألّق الوجه ، الذى يهبط سلم الباخرة قفزاً ؟ هو والله إسماعيل بعينه . أستغفر الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصّص فى طب العيون .... الخ .

وإذا به يعود إلى اليوم الأخير من رحلة السفينة وماكابده إسماعيل من أشواق العودة ، ليذكّره يوم العودة بيوم السفر ، ثم بالرحلة كلها ومامرّ عليه خلالها من أحداث تركت فى نفسه آثاراً لا تمحى .

ويكاد هذا الجزء ، الذى يشمل الجزء الأكبر من الفصل السادس ثم حوالى نصف الفصل السابع ، أن يكون الجزء الوحيد فى الرواية الذى يخرج عن السياق الزمنى ــ ظاهريا ، على الأقل ؛ لأن القفز فوق هذه المساحة الزمنية ــ السنوات السبع ــ لم يكن إلا حيلة روائية يصطنعها الراوى ليدفع القارىء ، وقد رأى إسماعيل ساعة السفر ــ فى تخيّل الراوى ــ « شابا عليه وقار الشيوخ ، بطىء الحركة ، غرير النظرة ، أكرش ، ساذجاً ، كل ما فيه ينبىء أنه قروىّ مستوحش فى المدينة » (ص ٢٤) إلى أن يتساءل : وكيف حدث هذا التحوّل فى شكل إسماعيل إلى الأناقة ، وسمهرية القامة ، وتألق الوجه ؟ لكنه يتركه على تساؤله بعض الوقت ؛ لأن التغيرّ فى القامة والملابس ليست هى المهمّة : إذ لا يلبث أن يفاجأه بأن التغيير أكثر عمقا ؛ لأن السنوات السبع فى إنجلترا « قلبت حياته رأسا على عقب . كان عفًّا فغوى ، صاحيا فسكر ، راقص الفتيات وفسق . هذا الهبوط يكافئه صعود لا يقلّ عنه جدّة وطرافة .. الخ » (ص ٢٨) . ويكون هذا إيذانا بالعودة إلى إنجلترا وما حدث لإسماعيل من أحداث حفرت فى نفسه ومظهره هذه التغييرات جميعا . وإيذانا أيضا بأنه لن يطيل ولن يبحث عن التفصيلات الدقيقة ، وليترك لنفسه حرية العودة ــ مع إسماعيل ــ إلى أرض الوطن فى أقرب فرصة ، وقد وجد هذه الفرصة حين أتى ذكر أبيه الشيخ فى سياق ذكرياته ؛ لأن المشكلة ــ عند يحيى حقى ــ هى مشكلة توافق إسماعيل ــ العائد بأعلى الشهادات فى طب العيون ــ مع هذا المجتمع المتخلف !

والراوى هنا ليس ضمير المتكلم ، لكنه ضمير الغائب ، الذى يؤكد ــ دائما ــ على أنه ليس إسماعيل يحكى عن نفسه ، لكنه يمتّ بصلة قربى إليه ؛ فهو ابن أخيه . ربما لجأ يحيى حقى إلى هذا الضمير ــ كما فعل الحكيم قبله فى « عصفور من الشرق » مثلا ــ للحرج الشرقى المعهود من ضمير المتكلم « أنا » ! وليسوّغ أيضا غياب كثير من التفصيلات ، ويسوّغ ما يمكن أن نسميه « الرواية من خارج النفس » ، أعنى رواية أحداث لم تكن الذات قادرة على روايتها بغير نقل عن راوٍ آخر ؛ كالذى حدث لإسماعيل فى المسجد بعد أن حطم القنديل ، ثم نقله غائب الوعى الى الدار ، أو تصوير حبّ الناس له وذكرهم له بالجميل والخير وسؤ الهم الله له المغفرة ، ويفهم الراوى أنها المغفرة من حبه للنساء !

والأسلوب الروائى السائد هو « الرواية » أو « الحكى » ، يقطعه ــ أحيانا ــ « الحوار » ، وهو ــ فى أغلب الأحوال ــ قصير ، دال ، يأتى فى اللهجة العامية أحيانا ، وفى عربية فصحى فى أحيان أخرى ، دون اطّراد ودون قانون . فلايكاد يثبت على اللغة الفصحى فى الحوار إلا الأب ، ولا ندرى لماذا (ربما احتراما للسلطة الأبوية !) ، ثم الأجانب ؛ أما إسماعيل فلغته فى الحوار تتلوّن بلون الذى يخاطبه ؛ فهى أحيانا الفصحى وفى أحيان أخرى العامية وكذلك الشيخ درديرى . وتثبت كل من الأم وفاطمة النبوية عند اللهجة العامية . كما ينقل يحيى حقى من الشارع نداءات الباعة ، وتوسلات الشحاذين ، وشجار سكّير ، كأنما ليصور كيف كان الحى ــ بكل مافيه ــ حيًّا فى نفس إسماعيل ، أو ليشير ــ من طرف خفىّ ــ إلى أن هذه المصالحة مع الجماعة كان دافعها هذه العاطفة الجيّاشة فى نفس إسماعيل ، والتى تجعل « الميدان حيًّا فى نفسه » بكل مافيه من مظاهر الحياة ، بل والموت أيضا ! أعنى عاطفة : الحبّ ، والألفة ، التى تنحدر أمامها كل رغبة أخرى ، ولوكانت الرغبة فى التغيير الى الأفضل ! ؟

٢ - ١

المهاد الزمانى والمكانى فى « موسم الهجرة إلى الشمال » مهاد مزدوج ؛ يتراوح معه القارىء دائماً بين الحاضر والماضى ، وبين السودان وإنجلترا . بل إن البطل فى الرواية شخصان ، هما مصطفى سعيد والراوى ، اللذان يلتقيان فى ملمح أساسى هو صلتهما بأوربا ، بـ « الشمال » ، وإن كانا ــ كما سنرى بعد ــ يختلفان كثيراً بعد هذا .

تبدأ الرواية بعودة الراوى ــ لا اسم له فى الرواية ــ من لندن ، بعد غيبة امتدت سبع سنوات طوالاً ، اشتدّ فيها حنينه إلى أهله وجذوره الضاربة فى التربة السودانية . ويلفت نظره بين المستقبلين وجه لم يعرفه من قبل ، يسأل عنه ، فيخبره والده أنه « مصطفى

سعيد » ، غريب جاء منذ خمسة أعوام إلى القرية فاشترى أرضاً وبيتاً وتزوج من أهلها ، ولا يعرفون عنه الكثير .

منذئذ بدأت علاقة الراوى بمصطفى سعيد ، الذى أثار فضوله منذ البداية ، فسأل عنه جده ، وسأل محجوباً ، دون أن يشفى أحد غليله . إن مالفت الراوى لمصطفى سعيد لم يكن عدم معرفته به فحسب ، بل كان سلوكه أيضاً مثيراً للفضول ؛ فقد كان الجميع يسألون الراوى عن أوربا إلا هو ، وكان الجميع يتكلمون غيره . وكانت ليلة ، اجتمعوا فيها عند محجوب يشربون ، واستبقوا مصطفى ، وإذا به ــ وقد أسرف فى الشراب ــ يلقى شعراً إنجليزياً ، سليم النطق ، واضح النبرات ؛ فيبهت الراوى ، ويأخذ فى ملاحقته ، حتى يقتنع مصطفى ــ فيما يبدو ــ أنْ لا أحد فى القرية يمكن أن يفهمه ، ويكون أميناً على سره ، غير الراوى ؛ لأنه مثقف أولاً يمكن أن يفهمه ، وسافر إلى أوربا ويمكن أن يقدر ظروفه .

يحكى مصطفى للراوى ــ بعد أن يعاهده على الكتمان ــ حكايته ، التى تبدأ من نشأته يتيماً (فقد توفى والده قبل ولادته) ، فأعطته أمه ، منذ طفولته الباكرة ، الحرية فى التصرف فى حياته كيف يشاء ؛ فكانت بداية طريقه الطويل فى المدرسة ؛ فتفوق ، ونقله معلموه الإنجليز إلى القاهرة ، ومنها إلى لندن ، مواصلاً تفوقه ، حتى أصبح أستاذاً للاقتصاد فى الجامعة .

وفى لندن بدأت مأساة حياته ؛ فقد كان همّه ــ ربما قبل العلم ؟! ــ أن يجرى خلف الإنجليزيات ؛ فيصاحب ويخدع ، ويصاحب ويكذب ، حتى جاءت مَنْ لم تستسلم له استسلام الأخريات ، فتزوجها ، ولم تستسلم له ؛ فقتلها ، وسُجن سبع سنوات ، عاد بعدها إلى السودان ، واختار قرية الراوى ليقيم فيها ، ويتزوج من أهلها ، وينجب ولدين .

وفى ليلة من ليالى الفيضان يسلم مصطفى سعيد نفسه للمياه ، ويظل السؤال : هل مات منتحراً ، أو مات غرقاً ؟ سؤالاً معلقاً لا يعرف أحد له إجابة يقينية .

ولكن الحياة ــ بعده ــ تستمرّ ؛ فيحاول « ودّ الريس » ــ العجوز الذى جاوز السبعين ، ويباهى ، مع هذه السن ، بقدرته الجنسية النشطة ! ــ الزواج بحسنة بنت محمود ، أرملة مصطفى سعيد ، ولكنها ــ إذ تجبر على الزواج ــ لا تمكنه من نفسها ، فتقتله ويقتلها ــ أو تقتل نفسها ــ فى ليلة أصرّ على أخذ حقه منها .

وحين تصل هذه الأخبار إلى الراوى ــ الذى أحبّ حسنة ــ لا يجد ما يغرق فيه أحزانه وثورته إلا النهر ، وتوشك مأساة مصطفى سعيد أن تتكرر ، لكنه ــ فى آخر وقت ــ يستعيد نفسه ، ويقرر الحياة ويختارها ؛ فيطفو على سطح الماء ، ويصرخ طالباً النجدة .

٢ - ٢

الواضح من طبيعة مصطفى سعيد وعلاقاته أنه كان شخصية « مقطوعة الجذور » ؛ فقد توفى أبوه ــ كما ذكرنا ــ قبل مولده ، ولم يكن له إخوة ، وكانت علاقته بأمه علاقة ذات طبيعة خاصة جداً . فقد كانت تكنّ له ــ بطبيعة الحال ــ عاطفة الأمومة ، ولكنها ــ فيما يبدو ــ لم تُبْدِها له أبداً ، بل أبْدَت له ــ فحسب ــ ما عليها من واجب تجاهه ، وتركت له حرية الحركة والتصرف :

> حين أرجع بذاكرتى ، أراها بوضوح ، شفتاها الرقيقتان مطبقتان فى حزم ، وعلى وجهها شىء مثل القناع . لا أدرى . قناع كثيف ، كأن وجهها صفحة بحر ، هل تفهم ؟ ليس له لون واحد بل ألوان متعددة ، تظهر وتغيب وتتمازج . لم يكن لنا أهل . كنا ، أنا وهى ، أهلاً بعضنا لبعض .

هذا الغموض البادى له فى شخصية أمه ، خلّف له مشاعر قد تبدو غريبة بين أم وابنها ؛ إذ يستمر فى القول :

> كانت كأنها شخص غريب جمعتنى به الظروف صدفة فى الطريق . لعلنى كنت مخلوقاً غريباً ، أو لعل أمى كانت غريبة . لا أدرى . لم نكن نتحدث كثيراً ، وكنت ، ولعلك تعجب ، أحسّ إحساساً دافئاً بأننى حرّ ، بأنه ليس ثمة مخلوق ، أب أو أم ، يربطنى كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين .
>
> (ص ٢٣)

كان مصطفى سعيد ، إذن ، مقطوعاً عن جذوره ــ كما أشرت ــ بل قد لا نجاوز إذا قلنا إنه شخصية بلا جذور ، أو ــ على الأقل ــ منعدم الإحساس بهذه الجذور . وقد ساعدته الظروف التى تعرض لها فى طفولته كلها على هذا ، أو هى التى خلقت فيه هذا الطبيعة ؛ فلا أب ، وأمه كانت شيئاً محايداً فى حياته ، لم تمنع عنه شيئاً ، ربما ، لكنها ــ أيضاً ــ لم ترشده إلى شىء ؛ وحين أخبروه أنه مسافر إلى القاهرة :

> .. ذهبت إلى أمى وحدثتها . نظرتْ إلىّ مرة أخرى ، تلك النظرة الغريبة . افترّت شفتاها لحظة كأنها تريد أن تبتسم ، ثم أطبقتها ، وعاد وجهها كعهده ، قناعاً كثيفاً ، بل مجموعة أقنعة . ثم غابت قليلاً ، وجاءت بصرّة وضعتها فى يدى ، وقالت لى : « لو أن أباك عاش ، لما اختار لك غير ما اخترته لنفسك . افعل ما تشاء . سافر . أو ابق ، أنت وشأنك . إنها حياتك ، وأنت حرٌّ فيها . فى هذه الصرّة ما تستعين به » . كان ذلك وداعنا . لا دموع ولا قُبل ولا ضوضاء . مخلوقان سارا شطراً من الطريق معاً ، ثم سلك كل منهما سبيله .
>
> (ص ٢٧)

وحين وصل إليه خبر وفاة أمه ، وهو فى لندن ، كان سكران فى أحضان امرأة ، « لا أذكر الآن أية امرأة كانت . **تذكرت بوضوح أننى لم أشعر بأى حزن ، كأن الأمر لا يعنينى فى كثير ولا قليل** » . (ص ١٦١) .

هذا الحياد ، أو قلْ الجمود فى المشاعر الذى حمله مصطفى لأمه ، هو الذى خلّف لديه هذا الجمود فى المشاعر الذى صاحب الجانب الأعظم من حياته ــ كما سنرى ــ ولكنه خلّف عنده ــ بالقدر نفسه ــ شوقا ممضاً للمشاعر ، للحب ، الذى انتهى به ــ حين وقع فيه ــ إلى مأساته !

لكن أمه أورثته شيئاً آخر ترك فى حياته آثاراً خطيرة بعد ذلك ، هو « الحرية » . غير أنها كانت ذلك النوع من الحرية الذى جعله « بريا » ، وظل هكذا ، بعيداً عن التوجيه ، بل يكرهه ؛ فلم يقبل رعاية من أحد ، ولم يَسْعَ هو إلى هذه الرعاية ، ووجدت هذه « الحرية » أرضها الخصبة فى لندن فكانت أحد العوامل الرئيسية فى صنع مأساته ورسم ملامحها .

وكان مصطفى سعيد ذكيا ، حاد الذكاء ، متنبهاً تماماً ــ بتأثير جمود مشاعره ، و « استقلاليته » ــ إلى « هذه الآلة العجيبة التى أتيحت له » ، عقله :

> وسرعان ما اكتشفت فى عقلى مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم . أقرأ الكتاب فيرسخ جملة فى ذهنى . ما ألبث أن أركز عقلى فى مشكلة الحساب حتى تتفتح لى مغالقها ، تذوب بين يدى كأنها قطعة ملح وضعتها فى الماء . تعلمت الكتابة فى أسبوعين ، وانطلقت بعد ذلك لا ألوى على شىء . عقلى كأنه مُدْية حادة ، تقطع فى برود وفعالية . (ص ٢٦)

وكان هذا الذكاء أول ما يلفت كل الذين تعاملوا معه ، من أهل وطنه أو الأجانب ، حتى وصفوه بالنبوغ والعبقرية : « كان أنبغ تلميذ فى أيامنا . . . . كان نابغة فى كل شىء ، لم يوجد شىء يستعصى على ذهنه العجيب . . » (ص ٥٥) « يقال إنه كان ذكيا » (ص ٦٢) ؛ فكان أول مبعوث سودانى إلى أوربا ، وأصبح أستاذاً للاقتصاد فى جامعاتها .

غير أن هذا الذكاء ، وهذا الالتفات والتركيز على هذه « الآلة العجيبة التى أتيحت له » ، « هذه المدية الحادة فى جمجمتى » ، مع هذا الجفاف العاطفى الواضح ، بعد أن خرج إلى الدنيا فلم يَرَ أباه ، ولم يكن بينه وبين أمه إلا ما رأينا ، والأهم هو هذا الجفاف فى علاقته ببلده التى لم يعايش طبيعتها ولا أهلها ــ هذا كله يؤكد ما ذكره مصطفى سعيد نفسه : « فى صدرى إحساس بارد جامد كأن جوف صدرى مصبوب بالصخر » . كما يؤكد ــ من جديد ــ هذا الانقطاع عن الجذور فى نفس مصطفى سعيد ؛ فكان لا ينتمى لشىء ، ولا يرتبط بشىء :

> « وضرب القطار فى الصحراء ، ففكرت قليلا فى البلد الذى خلفته ورائى ، فكان مثل جبل ضربت خيمتى عنده ، وفى الصباح قلعت الأوتاد وأسرجت بعيرى ، وواصلت رحلتى . . »

فالسودان عنده بلا اسم ؛ فهو ليس إلا « البلد الذى خلفته ورائى » ، وقد فكر فيه « قليلا » فلم يجده إلا « جبلا ضربت خيمتى عنده » ثم غادره فى الصباح . أما المشاعر التى يعانيها مَنْ يخرج من « وطنه » وذكرياته وأهله ، فليس عند مصطفى سعيد منها شىء . ونتوقع ـ بطبيعة الحال ـ ألا يكون لأى بلد آخر فى نفسه أكثر مما كان للسودان . فالقاهرة ، فى رحلة الذهاب إليها :

> « وفكرت فى القاهرة ونحن فى وادى حلفا ، **فتخيلها عقلى جبلاً آخر** ، أكبر حجما ، سأبيت عنده ليلة أو ليلتين ، ثم أواصل الرحلة إلى غاية أخرى » .

وحين غادر مصر إلى لندن « . . لم أكن حزينا ، كان كل همى أن أصل لندن ، **جبلا آخر أكبر من القاهرة** ، لا أدرى كم ليلة ألبث عنده » .

فالمدن ــ عنده ــ لا تزيد على أن تكون جبالا يضرب بخيمته عندها لفترة ــ قد تطول وقد تقصر لا يهم !ــ يقلع بعدها أوتاده ، (ويسرج) بعيره ، ويواصل الرحلة . وقد زار منها ــ فيما يبدو ــ عدداً كبيراً ، لكنه لم ينتم إلى أى منها .

ولكن فى القاهرة برز عنصر جديد فى حياته ــ على صغر سنه ــ لفته ، وجعل للقاهرة فى نفسه مذاقاً آخر ، جديداً ، ارتبط بذكرى أول لقاء مع السيدة روبنسن ، حين استقبلته مع زوجها على رصيف المحطة فى القاهرة أول نزوله إليها ؛ فـ « شعرت وأنا الصبى ابن الاثنى عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل فى حياتى ، **وأحسست كأن القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذى حملنى إليه بعيرى ، امرأة أوربية** ، مثل مسز روبنسن تماما ، تطوقنى ذراعاها ، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفى » (ص ٢٩) . وهذه المشاعر الجنسية هى التى سيكتب لها السيطرة بعد هذا فى لندن ، وسيسخّر فى سبيل إشباعها كل شىء .

لقد واصل فى لندن دراسته حتى صار أستاذاً ، لكنه ـ فى الوقت نفسه ـ تملكته فكرة « غزو » الغرب ! لقد غزا الغرب شرقه وقارته « عسكريا » ، وغزاه هو نفسه « ثقافيا » ، فأخذ فى الانتقام منه فى نسائه ! كان سلاحه الأكاذيب ، والخداع ، بل استخدم « تراث » الشرق وأفريقيا أيضا ، مستعينا ـ فى هذا كله ـ بهذه « المدية الحادة فى جمجمته » ، وبعلمه وثقافته ، وأيضا بإحساسه البارد ، الجامد ، فلندن ـ بالنسبة إليه ـ لم تكن إلا أرض « معركة » وساحة قتال ! وكل ما فيها من مظاهر الثقافة والإبداع الإنسانى لم يكن إلا « زينة » أو « ديكوراً » يستخدمه مصطفى سعيد ، ويراه ولا يتأثر به فى كثير أو قليل :

> ــ تعلمت منها [السيدة روبنسن] حب موسيقى باخ ، وشعر كيتس ، وسمعت عن مارك توين لأول مرة . **لكنى لم أكن أستمتع بشىء** » .
>
> (ص ٣٢)

> ــ كانت لندن خارجة من الحرب ومن وطأة العصر الفكتورى . عرفت حانات تشلسى ، وأندية هامبستد ، ومنتديات بلومز برى . أقرأ الشعر ، وأتحدث فى الدين والفلسفة ، وأنقد الرسم ، وأقول كلاما عن روحانيات الشرق . **أفعل كل شىء حتى أدخل المرأة فى فراشى ثم أسير إلى صيد آخر** . (ص٢٣)

> ــ « غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة ، ستائرها وردية منتقاة بعناية ، وسجاد سندسى دافىء ، والسرير رحب ، مخداته من ريش النعام . وأضواء كهربائية صغيرة ، حمراء ، وزرقاء ، وبنفسجية ، موضوعة فى زوايا معينة . وعلى الجدران مرايا كبيرة . . . تعبق فى الغرفة رائحة الصندل المحروق والند ، وفى الحمام عطور شرقية نفاذة ، وعقاقير كيماوية ، ودهون ، ومساحيق ، وحبوب . غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات فى مستشفى . **ثمة بركة ساكنة فى أعماق كل امرأة . كنت أعرف كيف أحركها** » . (ص ٣٤ ـ ٣٥)

و« البركة الساكنة » فى داخل المرأة قد تحركها الغرابة أو الدهشة أو الجدّة فى أى شىء . ولم يخذله تراث الشرق وأفريقيا ؛ فأصبح فى يده — أو قل فى عقله — دمية يلهو بها ، يستدر بها جمهوراً ، قد يكون مثقفاً ، أو يبحث عن الغرابة وحدها ، وفى أكثر الأحيان لمجرد استدرار الرغبات الشبقة فى نفس امرأة ، أو حتى لا سترضائها ! فهذا ما فعله بالفلسفة ، والدين ، و « روحانيات الشرق » ، حتى يدخل امرأة إلى فراشه . ولا ينسى قارىء مشهد إذلال جين موريس له وهى تطلب ثمنا لاستسلامها له زهرية ، ثم مخطوطا عربيًّا نادراً ، ثم سجادة صلاة هى « أثمن شىء عندى ، وأعزّ هدية على قلبى » فلا يبخل بهذا كله وهى تدمره أمامه ، كسرا وتمزيقا وحرقا ، وفى النهاية لا تنيله أربه !

وهؤلاء النساء اللائى قابلهن مصطفى سعيد ، وأوقع بهن ، هن اللائى ساعدنه على ما فعل فى سهولة ويسر ؛ ربما بطبيعة تكوينهن الحضارى والثقافى ؛ فقد كن يملن إلى كل عجيب وغريب ، ولو كان محض أكاذيب ؛ فهو الإحساس الأوربى السائد — تقريبا — بتأثير الحقبة الرومانسية ثم عصر الاستعمار . وكان مصطفى سعيد نبعاً لا يغيض للأكاذيب ، التى كان يبرع فى نسجها لتزداد غرابتها ويتأكد تأثيرها :

— « هذه السيدة [إيزابيلا سيمور] نوعها كثير فى أوربا ، نساء لا يعرفن الخوف ، يقبلن على الحياة بمرح وحب استطلاع . وأنا صحراء الظمأ ، متاهة الرغائب الجنونية » .

(٤١)

— « وقادنى الحديث إلى أهلى ، فقلت لها ، غير **كاذب هذه المرة ، إننى يتيم وليس لى أهل . ثم عدت إلى الكذب ، فوصفت لها وصفاً مهولاً كيف** فقدت والدى ، حتى رأيت الدمع يطفر إلى عينيها » .

(ص ٤٢)

ويحكى عن أول لقاء بـ « آن همند » :

« قابلتها أثر محاضرة ألقيتها فى أكسفورد عن أبى نواس . قلت لهم إن عمر الخيام لا يساوى شيئا إلى جانب أبى نواس ، وقرأت لهم من شعر أبى نواس فى الخمر بطريقة خطابية مضحكة ، زاعماً لهم أن تلك هى الطريقة التى كان الشعر العربى يلقى بها فى العصر العباسى . وقلت فى المحاضرة إن أبا نواس كان متصوفاً ، وإنه جعل من الخمر رمزاً حمله أشواقه الروحية ، وإن توقه إلى الخمر فى شعره كان فى الواقع توقاً إلى الفناء فى ذات الله . . . **كلام ملفق لا أساس له من الصحة ، لكننى كنت مُلهماً فى تلك الليلة ؛ أحسّ بالأكاذيب تتدفق على لسانى كأنها معانٍ سامية** . وكنت أحسّ بالنشوة تسرى منى إلى الجمهور ، **فأمضى فى الكذب** . . » (ص ١٤٤)

— « وفى لندن أدخلتها [آن همند] بيتى ، وكْر **الأكاذيب الفادحة ، التى بنيتها عن عمد ، أكذوبة أكذوبة** . الصندل والندّ وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل ، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام ، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ، وقوافل من الجمال تخبّ السير على كثبان الرمل على حدود اليمن ، أشجار التبلدى فى كردفان ، وفتيات عاريات من قبائل الزاندى والنوير والشلك ، حقول الموز والبنّ فى خط الاستواء ، والمعابد القديمة فى منطقة النوبة ، الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفى المنمق ، والسجاجيد العجمية والستائر الوردية ، والمرايا الكبيرة على الجدران ، والأضواء الملونة فى الأركان . **ركعتْ وقبلت قدمى وقالت : أنت مصطفى مولاى وسيدى وأنا سوسن جاريتك** » .

(ص ١٤٧)

— « **ورغم إدراكى أننى أكذب** ، فقد كنت أحسّ أننى بطريقة ما أعنى ما أقول ، وأنها هى أيضا رغم كذبها فإن ما قالته هو الحقيقة . كانت تلك لحظة من لحظات النشوة النادرة التى أبيع بها عمرى كله . **لحظة تتحول فيها الأكاذيب أمام عينيك إلى حقائق ، ويصبح التاريخ قواداً ، ويتحول المهرج إلى سلطان** » .

(ص ١٤٥)

لقد كان يكذب ، ويدرك أنه يكذب ، ولا يهتم بأن تؤمن مَنْ أمامه بصدقه ، بل كل ما يعنيه أن تنبهر ، وأن تعجب حتى تندمج هى نفسها فى الدور وتشارك فى تمثيله . وفى سبيل هذه اللحظات من المتعة و « النشوة النادرة » تتحول الأكاذيب إلى حقائق ، ويتحول تراث الشرق وأفريقيا ، من العطور والسجاجيد وتماثيل العاج ، إلى الشعر والفلسفة والدين ، إلى قطع شطرنج أو مكعبات أطفال يتغير شكلها بتغيير أوضاعها ومنظورات رؤيتها ، أو هو — فى الأحوال كلها — زينة باهرة ، و« ديكور » لغرفة نومه ، ومصيدة لضحاياه ، وأيضا مصيدة له هو نفسه !

ولقد أعانه — كما أشرت — حبّ المغامرة ، وحب الاستطلاع ، والميل إلى الغريب العجيب ، أو — فى كلمة — الأشواق الرومانسية التى كانت آثارها — ومازال — حية فى النفس الأوربية ، هذا الشوق الذى دفع الأوربيين ، رجالا ونساء ، إلى آسيا وأفريقيا وأمريكا ؛ الشوق إلى المختلف : « كانت [آن همند] عكسى تحنّ إلى مناخات استوائية ، وشموس قاسية ، وآفاق أرجوانية » (ص ٣٤) ؛ أما هو ، فكان « جنوبا يحنّ إلى الشمال والصقيع » ، حنينا أشعله تشرُّبه للحضارة الأوربية قبل أن يراها ، وسنوات الكبت والحرمان التى عاشها فى السودان ، والجفاف العاطفى الذى قابله بالجمود من ناحيته ، والاعتماد على هذه « المدية الحادة فى جمجمته » وحدها ، ثم استيلاء فكرة « الغزو » و« الانتقام » من أوربا عليه !

إنه لم يكن يبحث — فى الظاهر — عن الحب ، بل كان يبحث عن

المتعة التى ألهبت ظهره ، وأحرقت بنارها ثلاث نساء انتحرن تحت وطأة كذبه وخداعه و« رجولته القاسية » أيضا ؛ فنمت فى نفسه بذرة العنف الأوربى ، الذى رآه مع جنود الاستعمار فى وطنه وفى القاهرة ، وفى الحروب المتوالية حتى الحرب العظمى الأولى . لقد حطم كذب مصطفى سعيد وخداعه حياتهن ، فلم يكن أمامهن إلا « الحل الأوربى الشائع » ؛ العنف ، ولو مع أنفسهن ؛ فانتحرن : « هاتان الفتاتان لم يقتلهما مصطفى سعيد ولكن قتلهما جرثوم مرض عضال أصابهما منذ ألف عام » (ص ٣٦ - ٣٧) .

وحين أذلتْ « جين موريس » مصطفى سعيد حتى تزوجته ، ثم امتنعت عليه ، وخانته ، ومارست معه كل أنواع العنف - كانت كأنها تستثير هذه البذرة التى ألقتها فى نفسه الحضارة الأوربية ، وغذتها حوادث الانتحار المتتالية حتى نَمَتْ ، وجعلتها « جين موريس » تترعرع وتؤ تى أكلها .

غير أن مصير « جين موريس » لم يضع مصطفى سعيد وحده نهايته ؛ لقد كانت تسعى إلى مصير الأخريات ، الانتحار ، ولكن لا بيدها ، بل بيد مصطفى سعيد نفسه . كانت تتمنى أن يقتلها ؛ وقد فعل . كانت تريد الموت على يديه ، وتعرفت بذرة العنف فى نفسه فاستثارتها حتى تحولت إلى يد قوية غرست الخنجر فى صدرها .

لقد طاردته « جين موريس » ثلاث سنوات ، لا تنيله من نفسها شيئا ، ولا تسمح لأخرى بأن تقترب منه :

« . . وكنت أحسّ إحساساً داخلياً أنها رغم تظاهرها بكراهيتى ، كانت مهتمة بأمرى ، حين يجمعنى وإياها مجلس تراقبنى بطرف عينها ، وتحصى جميع حركاتى وسكناتى ، وإذا رأت منى اهتماما بفتاة ما سارعت إلى إساءتها والقسوة عليها . كانت ماجنة بالقول والفعل ، لا تتورع عن فعل أى شىء ، تسرق وتكذب وتغش ، ولكننى رغم إرادتى أحببتها ولم أعد أستطيع أن أسيطر على مجرى الأحداث . كانت حين أتجنبها تغرينى ، وحين أطاردها تهرب منى » .

(ص ١٥٨)

لقد أحبّها لأنها مثله ، تكذب وتغش وتسرق ، « لا تتورع عن فعل أى شىء فى سبيل ما تريد » . وأحبّها أيضا — وهذا هو الأهم — لأنها لم تُنله ما يريد ، ولم تستسلم له استسلام الأخريات ؛ فكانت تلوح له بما يغريه ، بل ما يشعره باهتمامها به ، حتى إذا اقترب منها وطاردها ، ابتعدت عنه ، أكثر من هذا لم تسمح لأخرى بالاقتراب منه ؛ لقد أشعلت فى نفسه فتيل الرغبة ثم لم تَروها ، فاشتد ظمؤه ، فخرج « مجرى الأحداث » من يده هو « الغازى » الذى لم تكن مدينة تستعصى على جيوشه المجيشة !

— « هذه المرأة قدرى وفيها هلاكى ، ولكن الدنيا كلها لا تساوى عندى حبة خردل فى سبيلها . أنا الغازى الذى جاء من الجنوب ، وهذا هو ميدان المعركة الجليدى الذى لن أعود منه ناجيا » .

(ص ١٦٢)

— « كنت أجدها فى كل حفل أذهب إليه . كأنها تتعمد أن تكون حيث أكون لتهيننى . أردت أن أراقصها فقالت لى : لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد فى العالم . صفعتها على خدّها فركلتنى بساقها وعضتنى فى ذراعى بأسنان كأنها أسنان لبوءة » . (ص ١٥٧)

وحين « كبح جماح نفسه » مرة وتجنبها أسبوعين ، مبتعداً عن الأماكن التى ترتادها والحفلات التى تدعى إليها ، عرفت هى طريق بيته ، وظن أنها سلّمت أخيراً ، ولكن ، هيهات ! فقد حطمت أجمل ما عنده من تراث ، وأعزّ هداياه ، أو أحرقتها ، ثم ركلته ركلة أطارت لبّه حتى سقط مغشيا عليه . لكنها أخيراً تزوجته : « . . فجأة أجهشت بالبكاء ، وأخذت تبكى برقة . دهشت أنا لهذه العاطفة منها وكفّ المسجل عن إجراء المراسيم . . » (ص ١٦٠) . لكنها بعد الزواج أذلته ، مرة أخرى ، ليست أخيرة ، وامتنعت عليه حتى لم يعد يفرِّق بين الحب والكراهية ، بين الحياة والموت :

« دفعتها عنى بعنف وصرخت فيها : أنا أكرهك . أقسم أننى سأقتلك يوماً ما . وفى غمرة حزنى لم يغبْ عنى التعبير فى عينيها . تألقت عيناها ونظرت إلىّ نظرة غريبة . هل هى دهشة ؟ هل هى خوف ؟ هل هى رغبة ؟ ثم قالت بصوت فيه مناغاة مصطنعة : أنا أيضا أكرهك حتى الموت » .

(ص ١٦١ - ١٦٢)

ولو استبدلنا بكلمة « الكراهية » هنا كلمة « الحب » ما غيرنا السياق ، ولا الفكرة الكامنة فيه . لأن علاقتهما تعايشت فيها المتناقضات كلها ، من الاهتمام والإعراض ، الإقدام والمنع ، الإهمال الذى انتهى إلى الزواج ، والزواج الذى كان بداية لحرمان مدمر . لقد عبّر على حبه لها — كما رأينا — أكثر من مرة : « ولكننى رغم إرادتى أحببتها ولم أعد أستطيع أن أسيطر على مجرى الأحداث » ، بل بلغ حبه لها أن « الدنيا كلها لا تساوى عندى حبّة خردل فى سبيلها » . والأكثر دلالة من حديثه احتمالُه لإعراضها وإصرارُه على مطاردتها ، ثم احتمالُه لما كانت تسببه له من متاعب .

فكانت إحدى عاداتها أن تثير المتاعب فى كل مكان يخرجان إليه ، حتى قال له رجل فى حانة جاء يفضّ معركة أثارتها :

« يؤسفنى أن أقول لك إن هذه المرأة إذا كانت زوجتك فإنك متزوج من مومس . هذا الرجل لم يكلمها بكلمة . يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العنف » . (١٦٣)

وإنها لكذلك ؛ لا تحب منظر العنف فحسب ، بل كانت أيضا تمارسه ، ومع مصطفى سعيد نفسه ، كما رأينا ، وكما يحكى هو :

« . . وقد كانت لحظات النشوة نادرة بالفعل ، وبقية الوقت نقضيه فى حرب ضروس لا هوادة فيها ولا رحمة . كانت الحرب تنتهى بهزيمتى دائما . أصفعها فتصفعنى وتنشب أظافرها فى وجهى ويتفجر

فى كيانها بركان من العنف فتكسر كل ما تناله يدها من أوانٍ وتمزق الكتب والأوراق . . . كل معركة تنتهى بتمزيق كتاب مهم أو حرق بحث أضعت فيه أسابيع كاملة . . » (ص ١٦٣)

وكانت تخونه ، فى الوقت الذى تمتنع عليه ، وكان هو يعلم بهذا ، وكانت هى لا تخفيه .

« وكنت أعلم أنها تخوننى . كان البيت كله يفوح برائحة الخيانة . . . قلت لها : أنتِ تخوننى . قالتْ : افرض أننى أخونك . صرختُ فيها : أقسم أننى سأقتلك . ابتسمتْ ساخرة وقالت : أنت فقط تقول هذا . ما الذى يمنعك من قتلى ؟ ماذا تنتظر ؟ لعلك تنتظر حتى تجد رجلا فوقى . . وحتى حينئذٍ لا أظنك تفعل شيئا . ستجلس على السرير وتبكى » . (ص ١٦٤)

ما الذى يربطه إليها ؟

« وما أكثر ما سألت نفسى : ما الذى يربطنى بها ؟ لماذا لا أتركها وأنجو بنفسى ؟ ولكننى كنت أعلم أنْ لا حيلة لى وأنْ لا مفرّ من وقوع المأساة » . (ص ١٦٤)

إن تفسير هذه العلاقة بين مصطفى سعيد و « جين موريس » ــ على المستوى الإنسانى ــ يمكن أن يكون بالقول إنه أحبّها ؛ أحبها لشخصيتها المستقلة ، وعدم الاستسلام له فى سهولة ويسر ، أحبّها لإصرارها على هدفها ومعرفتها السبيل للوصول إلى هذا الهدف . غير أن هذا التفسير ــ أو هذا التفسير وحده ــ يجعل من مصطفى سعيد شخصية ضعيفة ، منهارة ، تداعت عند أول اختبار حقيقى مع امرأة قوية لها شخصيتها المستقلة ، ولها رغباتها التى تعرف متى تشبعها ، وكيف تشبعها ، ومع مَنْ تشبعها .

ومصطفى سعيد كذلك ؛ ولا يخدعنا نجاحه مع الأخريات ؛ فجانب كبير من هذا النجاح يعود إلى كذبه وخداعه ، وإجادته لهذا الكذب والخداع ، كما يعود أيضا ــ وربما بالدرجة الأولى ــ إلى استعدادهن للوقوع تحت تأثير هذا الخداع . أما « جين موريس » فقد عرفت مصطفى سعيد على حقيقته ، وعرفت كيف تعامله . وكانت قاعدتها بسيطة ، لكنها ناجحة : زِدْ حرماناً يزدد ارتباطا ؛ عِدْ ولا تمنح ، أو ــ إذا منحت ــ فامنح بحساب دقيق ! فما الذى يربطها هى به ؟ ما الذى جعلها تطارده هذه المطاردة كلها ، حتى تتزوجه ؟ ولماذا تزوجته أصلا ؟

هل تزوجته طمعاً فى رجولته ــ أو بهيميته ، لا فرق ! ــ التى جذبت الأخريات جميعا إليه ؟ ربما ، فلا يستطيع أحد أن يقطع وإلا ستبرز أسئلة من قبيل : ولماذا ــ إذن ــ دأبت على إهانة هذه الرجولة بانتظام وإصرار غريبين ، ولم تستسلم له أبداً ، فظلت لحظات النشوة « نادرة » ؟

لقد وجدت « جين موريس » فى مصطفى سعيد ضالتها ؛ رجلا عنيف الرجولة ، « ثوراً متوحشاً » ، إذا أُعطى فى سهولة ويسر عاف ما أُعطى ، وإذا مُنع تمسّك . ووجدت فيه هذا العنفوان الذى تحتاج إليه لإثارة الحرب المستعرة ؛ لأنها « تحب منظر العنف » ، بل تمارسه ، وهو ــ فى الوقت نفسه ــ سهل القياد . وفوق هذا كله ، فمصطفى سعيد سيصبح مِلْكاً لها ، عبداً تنفذ به ما تشاء ؛ إنها شهوة التملّك ، من جهة ، وشهوة العنف من جهة أخرى .

إنها شخصية تبدو شاذة فى حبها للعنف ؛ تمارسه وتسعد برؤيته ، بل كانت تسعى إليه حتى الموت ؛ فكان عشقها المخلص للعنف والموت ، أو ــ لنَقُل ــ للعنف ولو أدى إلى الموت !

يحكى مصطفى سعيد كيف قتلها :

« ورأيت وجهها تعلوه حمرة ، وجفنيها ينكسران كأنها أصبحت غير قادرة على السيطرة عليهما . رفعت الخنجر ببطء فتابعتْ حدّه بعينيها . واتسعت حدقتا العينين فجأة وأضاء وجهها بنور خاطف كأنه لمع برق . لبثتْ تنظر إلى حدّ الخنجر بخليط من الدهشة والخوف والشبق

وضعت حدّ الخنجر بين نهديها ، وشَبَكت هى رجلها حول ظهرى . ضغطت ببطء . ببطء . فتحتْ عينيها . أىّ نشوة فى هذه العيون . وبدت لى أجمل من كل شىء فى الوجود . قالت بألم : يا حبيبى . ظننت أنك لن تفعل هذا أبدا . كدت أيأس منك » (ص ١٦٦-١٦٧)

وقد أرادت أن تكمل الدائرة ، فأخذت تدعوه أن « يصحبها » ؛ « وأخذت أدْعك صدرها بصدرى [والخنجر بينهما] وهى تصرخ متوسلة : تعال معي . تعال . لا تدعنى أذهب وحدى » (١٦٧) . لكنه لم يفعل ، آملاً أن يقوم غيره بما أخفق هو فيه ؛ فتمنى أن يحكم بإعدامه ، لكنهم حبكوا « المؤامرة » حوله وحكموا بسجنه !

● ● ●

فماذا يمثّل مصطفى سعيد فى « موسم الهجرة إلى الشمال » ؟

إن الجانب الذى حلّلناه من مصطفى سعيد ــ حتى الآن ــ هو جانبه الإنسانى : حرمانه ، وانقطاع جذوره ، وذكاؤه وتفوقه . إن القارىء « يوشك » أن يقول ــ فى لحظة ما ــ إن هذه الشخصية شخصية شاذة ، لا تمثل إلا نفسها ؛ تفتحت رغباته فى أوربا ، بعد أن شرب ثقافتها وتشبّع منها ، حتى وهو فى بلده ، وفى القاهرة ، ثم فى لندن ، وقد وجد حرية ممارسة هذه الرغبات ، دون جهد إلا فى الكذب والخداع ، وهو بارع فى إختراعها ؛ فأخذ يمارس هذه الرغائب ما شاءت له الممارسة ، مجنداً لها حتى تراث المنطقة التى أتى منها .

لقد قلنا « يوشك » لأننا لا نلبث أن نكتشف أن ما فعله مصطفى سعيد ليس غريبا على إطاره الحضارى فى السودان ــ والمنطقة كلها ، للأسف ! ــ الذى يرى فى الجنس وحده مقياساً لا يختلّ لرجولة الرجل وأنوثة المرأة معا . (راجع الفصل الخامس من الرواية كله) . ومن ثَمّ تولدت فى رأس مصطفى سعيد فكرة « الغزو » واختار أرض المعركة فى أوربا !

كان هذا ما يملأ رأس مصطفى سعيد ، أما الهدف الأساسى من

ذهابه إلى أوربا فقد غاب عن ذهنه وروحه تماما . لقد شرب العلم الأوربى ، بل الثقافة الأوربية كلها ، ولكنه لم يسأل نفسه أبداً : لماذا تعلمت ؟ ولماذا أرسلت إلى أوربا ؟ كانت بلده غائبة ، وكان شعبه ، ومستقبل هذا الشعب ، وما يمكن أن يفيده به ـ كان هذا كله غائبا . ولم يكن بلده ، ولون بشرته ، بل عقله نفسه ، كما أشرنا غير مرة ، إلا « زينة » و « ديكوراً » وحقلا من الأكاذيب والأوهام يمارس من خلالها رغائبه .

ويبدو أن هذا نفسه ما كان مخطّطاً له ؛ فقد تبنّاه الإنجليز من وقت أن كان فى المدرسة الأوليّة فى السودان . فأحد زملاء طفولته يروى عنه « كان المدرسون يكلموننا بلهجة ويكلمونه هو بلهجة أخرى » (ص ٥٥) ، وأنهم كانوا يطلقون عليه « الإنجليزى الأسود » . وقد ساعد هو نفسه على هذا : « كان منعزلاً ومتعاليا ، يقضى أوقات فراغه وحده ، إما فى القراءة أو فى المشى مسافات طويلة » . ثم أرسلوه بعد ذلك إلى القاهرة ثم إلى لندن .

هذا التبنّى كان لابد أن يزيده انعزالا ، حتى عن زملاء المدرسة ؛ إذ كانت النظرة السائدة أن الإنجليز لا يحتضنون إلا أراذل القوم : « احتضنوا أرذال الناس . أرذال الناس هم الذين تبوأوا المراكز الضخمة أيام الإنكليز . كنا واثقين أن مصطفى سعيد سيصير له شأن يذكر . . . . الناس الذين ليس لهم أصل ، هم الذين تبوأوا أعلى المراتب أيام الإنكليز » . (ص ٥٧) .

بل إن المجتمع الإنجليزى نفسه احتضنه أيضا ليجعل منه واجهة لتحرره :

> « كان يبدو واجهة يعرضها أفراد الطبقة الأرستقراطية الذين كانوا فى العشرينات وأوائل الثلاثينات يتظاهرون بالتحرر . ويقال إنه كان صديقا للورد فلان ولورد علاّن . وكان أيضا من الأثيرين عند اليسار الإنكليزى . . . كأنهم أرادوا أن يقولوا : انظروا كم نحن متسامحون ومتحررون ! هذا الأفريقى كأنه واحد منا ! إنه تزوج ابنتنا ويعمل معنا على قدم المساواة . هذا النوع من الأوربيين لا يقل شراً ، لو تدرون ، عن المجانين الذين يؤمنون بتفوق الرجل الأبيض فى جنوبى أفريقيا وفى الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة . نفس الطاقة العاطفية المتطرفة ، تتجه إلى أقصى اليمين أو أقصى اليسار . . » (ص ٦٢)

لا يستطيع أحد أن يدّعى أن مصطفى سعيد كان واعيا بهذا كله ، أو ـ كما شاع عنه ـ أنه كان « عميلا » للإنجليز يساعدهم على تنفيذ مخططاتهم فى الشرق وأفريقيا ، لكنه تصرف دون « وعى » واضح بطبيعة ذاته ، وبطبيعة « المهمة » التى كان عليه أن يقوم بها : « لو أنه فقط تفرغ للعلم لوجد أصدقاء حقيقيين من جميع الأجناس ، ولكنتم قد سمعتم به هنا . كان قطعا سيعود وينفع بعلمه هذا البلد الذى تتحكم فيه الخرافات . . . » (ص ٦٢) . لكنه لم يكن متفرغا لعلمه ، ولم يكن مدركا لما ينبغى عليه أن يعمله بعلمه ، وغير واع بطبيعة ما عليه من التزام تجاه أمته وشعبه .

لقد أسلم مصطفى سعيد نفسه للحضارة الأوربية ، وللمجتمع الأوربى ، « فكسرا قلبه » ، وغيّباه عن نفسه ووعيه : « مصطفى سعيد يا حضرات المحلّفين إنسان نبيل ، استوعب عقله حضارة الغرب ، لكنها حطمت قلبه . . . » (ص ٣٦) . حطمت قلبه لأنه أسلم نفسه لها ، أو هو ـ فى الحقيقة ـ أسلم نفسه لوجهها المظلم الكئيب ، فأورثته الظلام والكآبة ، بالرغم مما يبدو ـ أو ما كان ينبغى أن يكون عليه من سعادة التفوق العلمى والعلاقات النسائية !

> « إن القاضى قبل أن يصدر عليه الحكم فى الأولدبيلى قال له : إنك يا مستر مصطفى سعيد ، رغم تفوقك العلمى ، رجل غبىّ . إن فى تكوينك الروحى بقعة مظلمة ، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس : طاقة الحب » . (ص ٥٨)

طاقة الحب التى كان يمكن لها أن تجعل من مصطفى سعيد شيئا آخر ؛ فقد كان بإمكانها أن تدفع حياته وعلمه وسلوكه إلى هدف محدد ، أو شبه محدد ، يسعى إليه أو يسلك على هدى منه ، فيعود عليه بالخير ، وعلى شعبه الذى كان ـ وإن لم يره أو يسمع به ـ ينتظر عودته وعودة أمثاله ؛ و « كان قطعا سيعود وينفع بعلمه هذا البلد الذى تتحكم فيه الخرافات » . ولكنه حين عاد ـ أخيرا ـ عاد محطما لا يصلح لشىء ؛ بل إنه لمدهش أن نراه تزوج وأنجب وأفلح أرضا !

إن مصطفى سعيد بقدر ما هو شخصية حيّة ونامية فى الرواية ، فهو أيضا « نموذج حىّ » لهؤلاء الذين ذابوا فى حضارة الغرب ، وأسلموا أنفسهم لها ، غائبين عن الوعى ، فاقدين الروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم ـ أصلا ـ لقدرات شعبهم وإمكاناته ، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية ، وإلى جوهر الحضارة الغربية معا ، فيعرفون ماذا ينبغى أن يأخذوا وماذا ينبغى أن يتركوا ؛ بمعنى إجراء حوار إيجابى مع هذه الحضارة . وهذا ما لم يفعله مصطفى سعيد ؛ فقد استسلم منذ الوهلة الأولى ، استسلم لحضارة ليست له ، واستوعبها بعقله ، فحطمت قلبه ؛ لأنها استنفدت طاقاته الإيجابية وقواه الفاعلة ، فكانت النتيجة الطبيعية أنه لم يستفد من هذه الحضارة شيئا ، حتى ما يمكن أن يُعدّ أبدع ما فيها ، الفن والفكر ، لم يخالط قلب مصطفى سعيد ولم يؤثر فيه ، بل ظل ـ ككل تراث آخر ـ مجرد « زينة » و « ديكور » :

> ثلاثون عاما . كان شجر الصفصاف يبيضّ ويخضرّ ويصفرّ فى الحدائق ، وطير الوقواق يُغنى للربيع كل عام . ثلاثون عاما وقاعة ألبرت تغص كل ليلة بعشاق بيتهوفن وباخ ، والمطابع تخرج آلاف الكتب فى الفنّ والفكر . مسرحيات برنارد شو تمثّل فى الرويال كورت والهيماركت . كانت إيدث ستول تغرّد بالشعر ، ومسرح البرنس أف ويلز يفيض بالشباب والألق . البحر فى مدّه وجزره فى بورتمث وبرايتن ، ومنطقة البحيرات تزدهى عاماً بعد عام . الجزيرة مثل لحن عذب ، سعيد حزين ، فى تحوّل سرابىّ مع تحوّل الفصول . **ثلاثون عاماً وأنا جزء من هذا كله ، أعيش فيه ، ولا أحسّ جماله الحقيقىّ ،**

ولا يعنيني منه إلا ما يملأ فراشي كل ليلة .
(ص ٣٩-٤٠)

ولا يخدعنّا أنه لاذ ــ في النهاية ــ بوطنه ، وبالأرض يفلحها ، ويتزوج ، وينجب . فقد عاد إلى هذا كله محطماً ، ليس فيه من قواه الإيجابية الفاعلة المؤثّرة على مسيرة وطنه وشعبه شيء ، أو هو قد عاد ليحكي حكايته ويقيم لها ضريحا .

لقد تسربت جراثيم الحضارة الأوربية إلى نفسه وانتهى أمره ، حتى وهو يعيش بين قومه وفي وطنه ، وظلّ النداء يتردد قوياً في أذنه :

. . لا جدوى من خداع النفس . **ذلك النداء البعيد ما يزال يتردد في أذني .** وقد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيسكتانه . ولكن لعلّي خلقت هكذا ، مهما يكن معنى هذا ، لا أدرى : **إنني أعرف بعقلي ما يجب فعله ، الأمر الذي جرّبته في** هذه القرية ، مع هؤلاء القوم السعداء . **ولكن أشياء مبهمة في روحي وفي دمي تدفعني إلى مناطق بعيدة تتراءى لي ولا يمكن تجاهلها .** واحسرتي إذا نشأ وَلَداي ، أحدهما أو كلاهما ، وفيهما جرثومة هذه العدوى ، **عدوى الرحيل .** (ص ٧٠ ــ ٧١) .

لقد كان سواءً أن يعود مصطفى سعيد أو لايعود ؛ لأن عودته لم تُفده ولم تُفِدْ غيره ؛ فيصبح سواءً أيضا أن يكون مصطفى سعيد قد مات أو انتحر ؛ لأنها ــ على أية حال ــ لم تكن النهاية التي يريدها أو يتوقعها :

إنما ، هل هي فعلاً النهاية التي كان يبحث عنها ؟
لعلّه كان يريدها في الشمال ، الشمال الأقصى ، في ليلة جليدية عاصفة ، تحت سماء لا نجوم لها ، بين قوم لا يعنيهم أمره . نهاية الغزاة الفاتحين .
(ص ٧١)

٢ ــ ٣

هذه الشخصية ، شخصية مصطفى سعيد في علاقتها بأوربا ، تقابلها شخصية مبعوث آخر إلى أوربا ، هي شخصية « الراوي » ، ونظرته إلى كل من أوربا وقومه ، وإلى « العلاقة » أو « الصراع » بينهما ، في الماضي والحاضر ، وما ينبغي أن يكون عليه في المستقبل .

والقارىء لا يعرف من تفاصيل رحلة الراوي إلى أوربا إلا أنه قضى سبع سنوات يدرس للدكتوراه في حياة شاعر إنجليزي . ولكن الذي يراه القارىء على طول الرواية هو « نتيجة » هذه الرحلة بعد عودته ؛ النظرة التي يرى بها طرفي « العلاقة » أو « الصراع » بين حضارتين ، والتي يرى بها هذه العلاقة وهذا الصراع أيضاً .

إن أول كلمات الراوي في الرواية صيحات الفرح والدفء والسعادة بالعودة إلى الأحضان التي طالما جلده الشوق إليها ، سبعة أعوام طوال : « سبعة أعوام وأنا أحنّ إليهم وأحلم بهم » ؛ إنهم أهله وقومه الذين لم يكونوا يقلّون عن شوقه شوقاً « فرحوا بي وضجّوا حولي » ، فكأنما يذوب في داخله ثلج الشمال القارس ، ثلج الغربة ، والشوق ، والحلم الذي لا يتحقّق : « ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في دخيلتي ، فكأنني مقرور طلعت عليه الشمس . ذاك دفء الحياة في العشيرة ، فقدته زماناً في بلاد « تموت من البرد حيتانها » . . . » . (ص ٥) .

ولم يكن حنينه إلى الناس والأهل وحدهم ، بل كان أيضاً حنيناً إلى الطبيعة ، إلى الجذور :

ذاك لعمري صوت أعرفه ، له في بلدنا وشوشة مرحة . صوت الريح وهي تمرّ بالنخيل غيره وهي تمرّ بحقول القمح . وسمعت هديل القمري ، ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير ، أنظر إلى جذعها القوي المعتدل ، وإلى عروقها الضاربة في الأرض ، وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها فأحسّ بالطمأنينة . أحسّ أنني لست ريشة في مهب الريح ، ولكنني مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف . (ص ٥ - ٦)

إن العودة ــ عند الراوي ــ تعني الكثير ، بالرغم من غربة السنوات السبع ؛ تعني ناساً ، وأهلاً ، وأرضاً ، بل شجراً يعيّنه ، وطيوراً ألف سماع هديلها ، بل تعني أيضاً عادات ألفها وأحبّها ، حُرم منها فترة ، وها هو يعود إليها سعيداً ، نشوان ؛ مهما تكن بساطة مظهرها :

وجاءت أمي تحمل الشاي . وفرغ أبي من صلاته وأوراده فجاء . وجاءت أختي وجاء أخواي . وجلسنا نشرب الشاي ونتحدث ، **شأننا منذ تفتحت عيناي على الحياة . نعم ، الحياة طيبة ، والدنيا كحالها لم تتغير .** (ص ٦)

إنها ــ في كلمة ــ العودة إلى الجذور ، التي يستشعر معها الإنسان الطمأنينة والهدوء ، يشعر معها أنه « ليس ريشة في مهب الريح » ، وأنه « مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف » . وهذا كله ما افتقده مصطفى سعيد ؛ فضاع !

وهذه العودة نفسها هي التي فتحت مسامّ نفسه للحياة كلها ، وخلّفت في نفسه رغبة عارمة في العبّ من الحياة ما وسعته القدرة والطاقة ، والعطاء الذي لا تحدّه حدود :

. . وكانت تخطر في ذهني أحياناً أفكار غريبة . كنت أفكّر ، وأنا أرى الشاطىء يضيق في مكان ، ويتسع في مكان آخر ، أن ذلك شأن الحياة ، تعطي بيد وتأخذ باليد الأخرى . لكن لعلني أدركت ذلك فيما بعد . أنا الآن ، على أي حال ، أدرك هذه الحكمة ، **لكن بذهني فقط ، إذ إن عضلاتي تحت جلدي مرنة مطواعة ، وقلبي متفائل . إنني أريد أن آخذ حقّي من الحياة عنوة ، أريد أن أعطي بسخاء ، أريد أن يفيض الحبّ من قلبي فينبع ويثمر . ثمة آفاق كثيرة لابدّ أن تُزار ، ثمة ثمار يجب أن تُقطف ، كتب كثيرة تُقرأ ، وصفحات بيضاء في**

سجل العمر ، سأكتب فيها جُملاً واضحة بخطٍّ جرىء .

(ص ٨ - ٩)

أسمع طائراً يغرّد ، أو كلباً ينبح ، أو صوت فأس فى الحطب ـ وأحسّ بالاستقرار . أحسّ أننى مهمّ ، وأننى مستمرّ ، ومتكامل . « لا . . لست أنا الحجر يلقى فى الماء ، لكننى البذرة تبذر فى الحقل » .

(ص ٩)

بل هو يكشف أن قريته وأهله وقومه جميعا فى الحقيقة لم يغادروا نفسه أبداً ، وكانت قريته ـ الحقيقة والرمز معا ـ تملؤه وهو فى غربته :

كنت أطوى ضلوعى على هذه القرية الصغيرة ، أراها بعين خيالى أينما التفت . أحيانا فى أشهر الصيف فى لندن ، أثر هطلة مطر ، كنت أشمّ رائحتها . فى لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس ، كنت أراها فى أخريات الليل ، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذنى كأنها أصوات أهلى هنا . أنا ، لابدّ من هذه الطيور التى لا تعيش إلاّ فى بقعة واحدة من العالم . . . الوجوه هناك كنت أتخيّلها قمحية أو سوداء ، فتبدو وجوهاً لقوم أعرفهم . (ص ٥٣)

هذا الارتباط الذى لا ينفصم ، حتى فى أثناء الغربة ، هو الذى يجعل قريته وقومه فى داخل نفسه لا يخرجون ، بل يجعل الأجانب ، وأصواتهم لهم ملامح قومه وأصواتهم !

وهذا الارتباط أيضاً هو الذى يملؤه ـ كما أشرنا ـ تفتّحاً للحياة ، ورغبة فى العطاء غير المحدود ، كما أنه هو ـ لا الغرور ! ـ الذى يجعله فى ردوده ـ التى لا يعلنها ـ على مصطفى سعيد ممتلئاً زهواً ، وشعوراً بالفخر والانتصار :

ـ لاغرو ، فقد كنت أُعَدّ نفسى زينة الشباب فى البلد .
ـ يقول لى : ماذا تسمونها ؟ لم يعجبنى ذلك ، فقد كنت أحسب أن الملايين العشرة فى القطر كله سمعوا بانتصارى .
ـ « العفو » ـ هكذا قلت ، لكننى ، والحق يقال ، كنت تلك الأيام مزهواً بنفسي ، حسن الظنّ بها .
ـ . . . فقلت له ، وأنا أتصنّع التواضع ، . . . .
ـ . . . واغتظت ، لا أخفى عليكم أننى اغتظت ، حين ضحك الرجل ملء وجهه . . .

(ص ١٢ - ١٣)

إن الرواى يشعر بأنه قام فى الخارج بما يجب عليه فى هذه المرحلة ، أن يتعلم ويتقن ما تعلم ؛ لقد أخذ وأحسن الأخذ ، وها هو قادم يريد أن يعطى ويعطى ، لا يكفّ عن العطاء ، وهذا ما يملؤه زهواً وفخراً وإحساساً بالانتصار ، لا الغرور ، كما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة . وهذا أيضاً ما يجعله ينظر إلى أهله وقومه « كما هم » بحسناتهم وسوءاتهم . بخيرهم وشرّهم ، وهو ما يجعله أيضا ينظر إلى مصطفى سعيد فى حجمه الحقيقى ؛ لا يجعل منه أسطورة خيانة وغنى ـ كما جعله الموظفون من زملاء طفولته وآخرون ـ ولا أسطورة خلود ـ كما فعل محجوب حين يشبّه مصطفى سعيد بنبى الله الخضر ! بل هو يراه ـ فى أكثر الأحيان ـ أكذوبة ، محض أكذوبة أو وهم !

والراوى فى رؤيته للأوربيين يؤكد على الجانب الإنسانى ، أو قُلْ البشرى منهم ؛ فهم « مثلنا » يكررها على الناس دائماً :

دهشوا حين قلت لهم إن الأوربيين ، إذا استثنينا فوارق ضئيلة ، مثلنا تماما ، يتزوجون ويربّون أولادهم حسب التقاليد والأصول ، ولهم أخلاق حسنة ، وهم عموماً قوم طيبون .
وسألنى محجوب : هل بينهم مزارعون ؟
وقلت له : نعم بينهم مزارعون وبينهم كل شىء . منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم ، مثلنا تماما .
وآثرت ألا أقول بقية ما خطر على بالى : مثلنا تماما . يولدون ويموتون ، وفى الرحلة من المهد إلى اللحد يحلمون أحلاماً ، بعضها يصدق وبعضها يخيب . . . (ص ٧)

وواضح تماماً أن « المماثلة » التى يؤكد عليها الراوى ـ هنا ـ يمكن أن نطلق عليها « المماثلة البشرية » ؛ مماثلة الميلاد والموت ، وما بينهما من أحلام ـ فردية ـ بعضها يصدق وبعضها يخيب ، وامتهان كل مجموعة منهم عملاً محدَّداً ، من الطب إلى الزراعة إلى الصناعة أو التجارة . . الخ . وواضح أنه يؤكد للناس ـ وربما لنفسه أولاً ! ـ على هذه « المماثلة » تخلصاً من عقد النقص أو الاضطهاد التى ما تزال مسيطرة على كثيرين من الشعوب التى كانت مستعمرات أوربية . ولكن هذا التأكيد ـ كما سنرى بعد ـ يطمس معالم الطريق أمام الذين يريدون أن يضعوا أيديهم على « مفتاح » محدد لـ « روح الحضارة الأوربية » . لكنه ـ على أية حال ـ يكتفى بهذا التأكيد على مماثلة الإنسان الأوربى للإنسان العربى أو الأفريقى أو للبشر فى كل مكان ، فحسب ـ وهى نظرة ـ كما سنرى أيضاً ـ فيها كثير من السلبية ، والمصالحة « على دَخَل » مع هذه الحضارة . وليس هذا حلاً ، وإن يكن شائعاً ؛ لأن الصراع قائم شئنا هذا أم أبينا ، والغزو ـ أيا كان شكله ـ لم يهدأ ، وتجاهلنا له لن يحلّ المشكلة ، كما لن يحلها غزونا ـ أو غزو مثقفينا ! ـ لأوربا على شاكلة غزو مصطفى سعيد لها !

وهذه السلبية جزء واضح من التكوين الشخصى للرواى ؛ فحين قضى مصطفى سعيد ـ موتاً أو انتحاراً ـ وترك ولديه تحت وصايته وطلب « ودّ الريس » ـ ذى السبعين عاماً ـ الزواج من حسنة ، أرملة مصطفى سعيد ، لم يفعل الراوى شيئاً سوى الغيظ ! بالرغم من أنه يعلم أن فارق السن بينهما حوالى أربعين عاماً ، وأنها ترفضه رفضاً قاطعاً ، وقالت له صراحة : « بعد مصطفى سعيد لا أدخل على رجل » ، وقالت له أيضا : « إذا أجبرونى على الزواج ، فإننى سأقتله وأقتل نفسى » (ص ٩٩) .

وفى أثناء حواره معها يكرّر أكثر من مرّة السكوت وانعدام الحركة ، دلالة على عجزه ــ الإرادى أو غير الإرادى ــ عن عمل شىء :

ــ . . لكنى الآن أسمع صوتاً واحداً فقط ، صوت بكائها الممض . ولم أفعل شيئاً . جلست حيث أنا بلا حراك وتركتها تبكى وحدها لليل حتى سكتت .
ــ وفكرت فى عدة أشياء أقولها ، ولكننى ما لبثت أن سمعت المؤذن ينادى : « الله أكبر ــ الله أكبر » لصلاه العشاء ، فوقفتْ هى أيضا ، وخرجتُ دون أن أقول شيئاً . (ص ٩٨ - ٩٩)

بل إن محجوبا ، صديقه ، يقولها له صراحة إبان مشكلة « ودّ الريس » معها : « لماذا لا تتزوجها أنت ؟ » فيكون ردّه : « لا شك أنك تمزح » ؛ فيوضح محجوب : « جدّ . لماذا لا تتزوجها ؟ أنا متأكد أنها ستقبل . أنت الوصى على الولدين ، وبالأحرى أن تتمّ الموضوع وتصبح أبا » . ولا شك أن حجة محجوب ــ الذى يصفه الراوى ردّاً على الكلام الأخير بالجنون ــ حجة قوية ، تستطيع أن تنقذ الجميع من هذا الموقف الحرج ، لكنه يكتفى ــ مرة أخرى ــ بالسكوت ، بل هو يعترف ـ بعد انتهاء المشكلة ـ بأنه يحب حسنة !

مع هذا الحب الذى يعترف به الراوى ، يترك بلدته وحسنة والجو المشتعل بالغضب والعنجهية ويسافر إلى عمله فى الخرطوم ، فى الوقت الذى جاءت فيه حسنة بنفسها إلى أبيه وقالت له بوضوح وصراحة : « قولوا له يتزوجنى » ، فلما لم تلق ردّاً إيجابياً ودفعوها عنوة إلى الزواج قتلت الزوج ونفسها .

والراوى يلقى مسئولية هذا كله على القائمين فى البلد ؛ فيصيح فى محجوب : « يقال أو لا يقال ، إنه حدث . حدث أمام أعينكم ولم تفعلوا شيئاً . وأنت . أنت زعيم ورئيس فى البلد ولم تفعل شيئاً » . ولكن محجوب يردّ فى حدّة أشدّ : « ماذا نفعل ؟ لماذا لم تفعل أنت ؟ لماذا لم تتزوجها ؟ فقط تفلح فى الكلام ؟ المرأة هى التى تجرأت وقالت . عشنا ورأينا النساء تخطب الرجال » . (ص ١٣٢ - ١٣٣) .

وقد كان عرضها لمحجوب أكثر إغراء ؛ فقد قالت له ــ كما يحكى محجوب : « . . قالت تخلصها [أى الراوى] من ودّ الريس وزحمة الخطّاب . فقط تعقد عليها . لا تريد منك شيئاً . قالت يتركنى مع ولدىّ ، لا أريد منه قليلاً ولا كثيراً . . » (ص ١٣٣) . ومع هذا لم يفعل هو ، ولا فعلوا هم شيئاً ، وتركوها فريسة لودّ الريس ولنفسها ؛ فكانت الضحيّة .

ولم تقف سلبية الراوى عند هذا الموضوع ، وإنما جاوزته إلى وضعه الوظيفى فى علاقته بقومه وبالبلد الذى ولد فيه وعاش وما يزال يتردد عليه . فحين يقارن محجوب بين وضع كل واحد منهما قائلاً : « لكن انظر أين أنت الآن وأين أنا . أنت صرْتَ موظفاً كبيراً فى الحكومة وأنا مزارع فى هذه البلدة المقطوعة » . وأقول له بإعجاب حقيقى : « أنت الذى نجحت لا أنا ، لأنك تؤثّر على الحياة الحقيقية فى القطر . أما نحن فموظفون لا نقدّم ولا نؤخر . . » (ص١٠١ - ١٠٢) . وفى مرّة أخرى يدور الحوار بينهما حول التغيير ؛ فيقول لصاحبه : « الموظفون أمثالى لا يستطيعون أن يغيّروا شيئاً . إذا قال سادتنا افعلوا كذا فعلنا . . » (١٢٣) .

إنه نموذج للوجه الآخر للقضية ؛ قضية التقدم فى هذه المنطقة ، والفئة المنوط بها أن ترود هذا التقدم وترعاه . لقد عاد بعلمه حقاً من أوربا ، ولم يضع ضياع مصطفى سعيد ، ولكن لينضمّ إلى جيوش الموظفين ، الذين همّهم الأول الأمن والسكينة ، أو الغنى والسلطة ، فى ظل حكومات ترعى ــ من حيث تدرى أو لا تدرى ــ التخلّف والأنانية :

. . لن يصدّق [محجوب] أن سادة أفريقيا الجدد ، ملس الوجوه ، أفواههم كأفواه الذئاب ، تلمع فى أيديهم ختم [كذا ! يعنى خواتم أو خواتيم] من الحجارة الثمينة ، وتفوح نواصيهم برائحة العطر ، فى أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الموهير الفاخر والحرير الغالى تنزلق على أكتافهم كجلود القطط السيامية ، والأحذية تعكس أضواء الشمعدانات ، تصرّ صريرا على الرخام ــ لن يصدق محجوب أنهم تدارسوا تسعة أيام فى مصير التعليم فى أفريقيا فى « قاعة الاستقلال » التى بُنيت لهذا الغرض ، وكُلِّفت أكثر من مليون جنيه ، صَرْح من الحجر والأسمنت والرخام والزجاج ، مستديرة كاملة الاستدارة ، وُضِع تصميمها فى لندن ، ردهاتها من رخام أبيض جُلب من إيطاليا ، وزجاج النوافذ ملوّن ، قطع صغيرة مصفوفة بمهارة فى شبكة من خشب التيك ، أرضية القاعة مفروشة بسجاجيد عجمية فاخرة ، والسقف على شكل قبّة مطلية بماء الذهب ، تتدلى من جوانبها شمعدانات كل واحد منها بحجم الجمل العظيم . المنصّة ــ حيث تعاقب وزراء التعليم فى أفريقيا طوال تسعة أيام ــ من رخام أحمر كالذى فى قبر نابليون فى الأنفاليد ، وسطحها أملس لمّاع من خشب الأبنوس . على الحيطان لوحات زيتية ، وقبالة المدخل خريطة واسعة لأفريقيا من المرمر الملون ، كل قطر بلون . .

(ص ١٢٠ - ١٢١)

فهل يقدر الراوى على الخروج من هذه الحلقة المُحكمة حوله وحول الموظفين من أمثاله ، بالرغم من العلم الذى حصّله فى رحلته إلى أوربا ؟ لا نظنّ أنه يستطيع ، بهذه السلبية ، وهذا التسليم بقَدَر الوظيفة ، أن يفعل شيئاً .

ولعله وصل إلى هذه النتيجة ــ فى النهاية ــ بعد أن رأى سلبيته تنتهى بحُسنة بنت محمود ــ التى أحبّها ــ إلى هذه النتيجة ، هذه الجريمة البشعة ، وتنتهى به إلى هذا الوضع الذى يتساءل معه بإلحاح : « هل أنا نائم أم يقظان ؟ هل أنا حىّ أم ميت ؟ » (ص ١٦٩) . لقد ألقى نفسه ــ أخيراً ــ فى النهر ، كما فعل مصطفى سعيد ، ربما ، عارياً تماماً كما ولدته أمه ،

ومع ذلك كنت ما أزال ممسكاً بخيط رفيع واهن : الإحساس بأن الهدف أمامى لا تحتى ، وأننى يجب أن أتحرك إلى أمام لا إلى أسفل . ولكن الخيط وهن حتى كاد ينقطع ، ووصلت إلى نقطة أحسست فيها أن

قوى النهر فى القاع تشدّنى إليها . سرى الخدر فى ساقى وفى ذراعى ، اتسع البهو وتسارع تجاوب الأصداء . الآن . وفجأة ، وبقوة لا أدرى من أين جاءتنى ، رفعت قامتى فى الماء . سمعت دوىّ النهر وطقطقة مكنة الماء . تلفتّ يمنة ويسرة فإذا أنا فى منتصف الطريق بين الشمال والجنوب . لن أستطيع المضىّ ولن أستطيع العودة . انقلبت على ظهرى وظللت ساكناً أحرّك ذراعىّ وساقىّ بصعوبة بالقدر الذى يبقينى طافياً على السطح . كنت أحسّ بقوى النهر الهدّامة تشدّنى إلى أسفل وبالتيار يدفعنى إلى الشاطىء الجنوبىّ فى زاوية منحنية . لن أستطيع أن أحفظ توازنى مدّة طويلة . إن عاجلاً أو آجلاً ستشدّنى قوى النهر إلى القاع . وفى حالة بين الحياة والموت رأيت أسراباً من القطا متجهة شمالاً . هل نحن فى موسم الشتاء أو الصيف ؟ هل هى رحلة أم هجرة ؟ وأحسست أننى أستسلم لقوى النهر الهدّامة . . (ص ١٦٩ - ١٧٠)

إنها مشاعر الضياع التى يعانيها الراوى ، وهو فى « منتصف الطريق بين الشمال والجنوب » ، فى غمرة الصراع مع « قوى النهر الهدّامة » التى « تجرّه إلى أسفل » ، والتى قد يرمى بها الكاتب — أو الراوى — إلى هذه البنية الاجتماعية المتخلّفة ، والنظام السياسىّ الذى يهدر طاقاته وطاقات شعبه فيما لا يفيد ، ويهدر — فى الوقت نفسه — طاقات الفرد الذاتية والعلمية ، بسلبه حرية الرأى والسلوك ؛ وهو السلب والإهدار الذى سلب حُسنة هناءتها وسلامها ثم حياتها ، أخيراً ، وسلب الراوى سكون نفسه و« سلامه مع العالم » الذى يعيش فيه ، وسلبه حبّه أيضاً ، وها هو يسلب الشعب مليوناً من الجنيهات لبناء « قاعة الاستقلال » (!) لبناء صرح لاستقبال مجموعة من الناس لا همّ لأفرادها إلا أنفسهم ، ثرواتهم وتخمتهم ولو على حساب الجياع !

فهل يرحل إلى « الشمال » ؟ لقد كانت — بالنسبة إليه — رحلة ، ولم تكن — كما فعل مصطفى سعيد — هجرة ، ولو تكرّرت — كما يفعل القطا — لكانت أيضاً رحلة ، مجرد رحلة ، يعود بعدها إلى بلده وقومه . لقد رأى « هجرة » مصطفى سعيد ، التى انتهت به إلى « الاستسلام لقوى النهر الهدّامة » ؛ فهل يكرّر التجربة نفسها ؟

ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولها ، بعدها لمحت السماء تبعد وتقرب ، والشاطىء يعلو ويهبط . وأحسست فجأة برغبة جارفة إلى سيجارة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جوعاً . كانت ظمأ . وقد كانت تلك لحظة اليقظة من الكابوس . استقرّت السماء ، واستقرّ الشاطىء ، وسمعت طقطقة مكنة الماء ، وأحسست ببرودة الماء فى جسمى . كان ذهنى قد صفا حينئذ ، وتحدّدت علاقتى بالنهر . إننى طافٍ فوق الماء ولكننى لست جزءاً منه . فكّرت أننى إذا متّ فى تلك اللحظة فإننى أكون قد متّ كما وُلدت ، دون إرادتى . طول حياتى لم أختر ولم أقرّر . إننى أقرّر الآن أننى أختار الحياة . سأحيا لأنّ ثمّة أناساً قليلين أحبّ أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ، ولأنّ علىّ واجبات يجب أن أؤديها . لا يعنينى إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى . إذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى . سأحيا بالقوة والمكر . وحركت قدمىّ وذراعىّ بصعوبة وعنف حتى صارت قامتى كلها فوق الماء . وبكل ما بقيت لى من طاقة صرخت ، وكأننى ممثل هزلى يصيح فى مسرح : « النجدة . النجدة » . (ص ١٧٠ - ١٧١)

إنه لم يستسلم ؛ لأن « ثمة أناساً قليلين أحبّ أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ، ولأنّ علىّ واجبات يجب أن أؤديها » . واجبات لبلده وقومه ؛ وبخاصة أن علاقته « بالنهر » قد تحدّدت ؛ فهو « طاف فوقه » ولكنه « ليس جزءاً منه » ، إنه فى خضم المجتمع ولكنه ليس جزءاً من السائد والمألوف فيه ؛ ليس جزءاً من هذه النظم الفاسدة ، ولو أرادوا هم أن يجعلوا منه ترساً فى آلة النظام . لقد كان امتحاناً رهيباً للإرادة ، التى لم تختر فى حياتها ولم تقرر ، وها هى — أخيراً — تختار وتقرر ؛ تختار الحياة ، وتقرر التسلّح بالقوة والمكر .

٢ - ٤

حين ينقل الراوى رؤيته لأوربا وأهلها إلى قومه ، يؤكد دائماً على أنهم « مثلنا تماماً » ، كما أشرنا فى الفقرة السابقة . غير أن الراوى ، فى تأكيده على هذه « المماثلة » ، لا يكشف عن هويّة هذه « المماثلة » ، وهل هى مجرد « مماثلة بشرية » أو غير ذلك . والواضح أنه لا يعنى إلا هذه « المماثلة البشرية » ؛ فكلنا — هنا وهناك — بشر ، نولد ونموت ، وبين الميلاد والموت نعمل ونحلم ونحقق أحلاماً ونخسر أخرى — كما يقول الراوى . والدليل على هذا — بجانب هذا الحديث العام فى وصف هذه المماثلة — أن الراوى يكشف — بعدُ — عن وجوه من العُقد والمشكلات المتراكمة بين هذين الشعبين ، أو قُلْ بين هذين النمطين الحضاريين .

وهذه الدعوة إلى النظر إلى الأوربيين على أنهم « ليسوا مختلفين (على الأقلّ نوعاً !) » ، يبدو أنها محاولة من الراوى لحلّ عقدنا — عقد النقص والاضطهاد . . الخ — التى ننظر من خلالها إلى أوربا ، ونتعامل من خلالها مع الأوربيين ، كما يبدو أيضاً أنه يرى فيها — مع الكاتب — الحلّ الأمثل لفضّ الإشكال الأساسىّ فى عصرنا الحديث ، وأن المشكلة فى داخلنا وليست خارجنا :

« . . وكونهم جاءوا إلى ديارنا ، لا أدرى لماذا ، هل معنى ذلك أن نسمّم حاضرنا ومستقبلنا ؟ إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والبواخر ، والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ستكون لنا ، وسنتحدث لغتهم ، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عاديون ، وإذا كنا أكاذيب ، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا » . (ص ٥٣)

والسؤال — هنا — هو : ألا ندرى لماذا أتوا إلى ديارنا ؟ أم أن علينا

أن ننسى لماذا أتوا إلى ديارنا ، وماذا فعلوا بها ، والآثار المدمرة التى تركوها فيها ؟ إننا ينبغى ــ حقاً ــ أن نتخلص ــ بأسرع ما نستطيع ــ من عقدنا تجاههم ، وأن « نتحدث لغتهم ، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل » ، ولكن ليس علينا أن ننسى التاريخ أو نتجاهله ، بل علينا أن نتعلم منه ؛ لأنه يكرّر نفسه كل يوم ، وإن يكن فى أشكال مختلفة ، سافرة أحياناً ، ومستترة أحياناً أخرى . والأهم من هذا أن تقابل هذه الدعوة بالاستجابة من الطرف الآخر ؛ من أوربا وقومها ؛ لأن الاستعمار وآثاره ــ أحدهما أو كلاهما ــ موجودان وإن لبسا أثواباً عصرية . لقد كفت الحضارة الأوربية ــ حقاً ــ عن الاستعمار العسكرىّ ، لكنها لم تستغنِ عن أشكال أخرى من الاستغلال والغزو ، الاقتصادىّ والثقافىّ ، بل تركت فى كل منطقة من مستعمراتها القديمة من المشكلات الجاهزة للتفجير فى أى وقت ما يتيح السيطرة للحضارة الأوربية ، سواء كان مركزها فى أوربا أو أمريكا ؛ وليست بعيدة عنا مشكلات فلسطين ولبنان وجنوب السودان وجنوب أفريقيا ، والهند وباكستان ، ومشكلات الهند الصينية . . الخ . فهل نستطيع أن نقول ــ بعد هذا ــ إن « الاستعمار المستتر » أسطورة خلقناها لأنفسنا لنجعل من أوربا ضرورة لنا كالماء والهواء ــ كما يقول رتشارد ؟

حقاً ــ مرة أخرى ــ أننا نتحمل جانباً كبيراً من المسئولية عن هذا المستوى الحضارى ــ الاقتصادى والثقافى بل العسكرى أيضاً ــ الذى نعيش فيه ، بل نشارك الآخرين فى صنع مشكلاتنا ، أو تركها تتفاقم دون حلّ أو حتى الحيلولة دون تفاقمها ، لكننا ــ مع هذا كله ــ لا نتحمل المسئولية كلها فى كوننا « أكاذيب من صنع أنفسنا » ؛ فقد شاركت الحضارة الأوربية فى هذا ــ وما تزال ــ بقدر كبير .

إن التأكيد على المماثلة البشرية ــ وهى شىء مسلّم به ، وإن يكن الأوربيون أنفسهم عملوا طويلاً على نفيها ! ــ لا يفيد كثيراً فى وضع أيدينا على مفتاح محدّد لروح الحضارة الأوربية . فكلّ من الذين يقلدون أوربا ويضيعون فيها ــ الضياع الذى بلغ مصطفى سعيد حدّه الأعلى ــ أو هؤلاء الذين تعتدل نظرتهم إليها ، مؤكدين ــ كالراوى ــ على ضرورة التمسك بالجذور ، والنظر إلى أوربا ــ أهلها بخاصة ــ فى إطار المماثلة البشرية ــ كلاهما لا يفيد شيئاً من هذا التأكيد على المماثلة ؛ لأنه لا يتعامل مع أوربا بوصفها فحسب مجموعة من البشر ، يمكن وصفهم بأنهم طيبون أخيار ، أو سيئون أشرار ، بل يتعامل مع أوربا بوصفها « حضارة » ، لها سماتها الخاصة ، وإنجازاتها فى مجال القوة والغنى المادى ، والتقدم العلمى ، والإبداع الفنى أيضاً ؛ فما الذى حقّق لها هذا « التقدم » ؟ وهل هو ناتج عن « سمات لاصقة » بالشخصية الأوربية لايفارقها ، ولا يستطيع غيرها تحقيقه ، إلا إذا « قلّدها » أو حتى لو قلدها ؟ أو هو ناتج « عقلية معينة » فى تفاعلها مع بيئة محدّدة ، فى إطار زمنى محدّد ؟ بمعنى هل « الحضارة الأوربية » مفهوم مطلق ، غير قابل للتكرار ؟ أو هى نتيجة تفاعل مجموعة من العوامل ــ البشرية والمادية ــ فى إطار زمنى مُوَاتٍ ، أتاحت لها طبيعة هذا النمط الحضارى الذى خلقته نفسه الانتشار والعالمية ؟ وهل هذا المفهوم للتقدم ، وهذا المنهج فيه أيضاً ، هما المفهوم والمنهج الوحيدان فى تحقيق التقدم ؟

إن المؤلف يكشف ــ فى حياة مصطفى سعيد ــ هذه العقد المتراكمة على الجانبين ؛ فمصطفى سعيد لا ينسى أبداً أنهم استعمروا بلاده ، بل قارته ، وهم أيضاً لا ينسون أبداً أنه أسود وهم بيض ؛ أنه جنس وهم جنس آخر . كان مصطفى يصوّر الوضع على أنه معركة ، أكثر من حربية ، من الجانبين :

> . . والمحلَّفون أيضاً ، أشتات من الناس ، منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم والتاجر والحانوتى ، لا تجمع صلة بينى وبينهم ، لو أننى طلبت استئجار غرفة فى بيت أحدهم فأغلب الظنّ أنه سيرفض ، وإذا جاءت ابنة أحدهم تقول له إننى سأتزوج هذا الرجل الأفريقى ، فسيحسّ حتماً بأن العالم ينهار تحت رجليه . . . وأنا أحسّ تجاههم بنوع من التفوق ؛ فالاحتفال [يعنى المحاكمة] مقام أصلاً بسببى ، وأنا فوق كلّ شىء مستعمر ، إننى الدخيل الذى يجب أن يبتّ فى أمره . (ص ٩٧)

ومع الاعتراف بدونكيشوتيّة المعركة التى يخوضها ــ أو لنَقُل ، التى يتوهم مصطفى سعيد أنه يخوضها (فهو يشبّه نفسه ــ فى هذه الفقرة نفسها بكتشنر ، الفاتح ، يخوض معركة تاريخية : « نعم يا سادتى ، إننى جئتكم غازياً فى عقر داركم . قطرة من السمّ الذى حقنتم به شرايين التاريخ » ص ٩٧ .) ــ مع الاعتراف بهذا ، فإن مصطفى سعيد ــ وإن أخطأ أرض المعركة الحقيقية التى يخوضها فى حانات لندن ومجتمعاتها وأخيراً فى محكمتها ــ يلتفت إلى الأبعاد التاريخية للمعركة الحقيقية التى تلبس فى كل عصر لبوساً جديداً يوائم روح العصر :

> إننى أسمع فى هذه المحكمة صليل سيوف الرومان فى قرطاجة ، وقعقعة سنابك خيل اللنبى وهى تطأ أرض القدس . البواخر مخرت عرض النيل أول مرّة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوربى الأكبر الذى لم يشهد العالم مثيله من قبل فى السوم وفى فردان ، جرثومة مرض فتّاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام .
> (ص ٩٧ - ٩٨)

والراوى نفسه يقول :

> الرجل الأبيض ، لمجرد أنه حكمنا فى حقبة من تاريخنا ، سيظلّ أمداً طويلاً يحسّ نحونا بإحساس الاحتقار الذى يحسّه القوى تجاه الضعيف .
> (ص ٦٣)

ولكنه لايلبث أن يعود ــ فى محاولة لتخفيف وقع الأمر على النفس ، على الذات التى قاست طويلاً ــ أن يعود ليعزف لحن التهوين :

> . . لكن مجيئهم ، هم أيضاً [يعنى الأوربيين المستعمرين] ، لم يكن مأساة كما نصوّر نحن ، ولا نعمة كما يصوّرون هم . كان عملاً ميلودرامياً سيتحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى » . (ص ٦٣)

إنها ــ مرّة أخرى ــ محاولة التهوين من وضع الصراع ، ونسيان التاريخ أو تناسيه ، ليتحوّل الاستعمار ــ السلب والنهب والدماء والإذلال والمشكلات التي لا تنتهى ــ إلى « ميلودراما » ؛ الزمن كفيل بتحويلها إلى « خرافة عظمى » !

إن موقف الرواى من الحضارة الأوربية وأهلها موقف غير مطّرد وغير واضح . فهو يبدو ـ أحيانا ـ وكأنه يحاول إرساء دعائم « حوار حضارى » هادىء ، لا يقوم على العنف الذى أصابت « جرثومته » الحضارة الأوربية منذ ألف عام ، فأعْدَت به العالم والتاريخ . لكنه ينقل أيضا هـذا الحوار بين الشاب السودانى المحاضر فى الجامعة والإنجليزى الذى يعمل فى وزارة المالية :

> وسمعت منصور يقول لرتشارد : لقد نقلتم إلينا مرض اقتصادكم الرأسمالىّ . ماذا أعطيتمونا غير حفنة من الشركات الاستعمارية نزفت دماءنا وما تزال ؟ وقال له رتشارد : كل هذا يدلّ على أنكم لا تستطيعون الحياة بدوننا . كنتم تشكون من الاستعمار ، ولما خرجنا خلقتم أسطورة الاستعمار المستتر . يبدو أن وجودنا ، بشكل واضح أو مستتر ، ضرورىّ لكم كالماء والهواء .
> ولم يكونا غاضبين . **كانا يقولان كلاماً مثل هذا ويضحكان على مرمى حجر من خطّ الاستواء ، تفصل بينهما هوّة تاريخيّة ليس لها قرار .**
> (ص ٦٣ - ٦٤)

وكونهما لا يغضبان إذ يقولان « هذا الكلام » لا يحلّ المشكلة ؛ فهو نفسه يلتفت إلى أن « هوّة تاريخيّة ليس لها قرار » تفصل بين المتحدثيْن ، ولن يصل بينهما ألاّ يغضبا أو حتى أن يضحكا وهما يقولان « كلاماً مثل هذا » .

فالسؤال الذى كان ينبغى أن يطرح نفسه على الرواى هو تقييمه لهذا « الكلام » ، وهل يستطيع « مجرد الكلام » أن يصنع الجسر على « الهوّة » ــ التى يعترف بوجودها ــ ليصل بين الطرفين ؟ ثم أليس كلام منصور حقيقة ؟ وأليس كلام ريتشارد مغرضاً ؟ لقد أسهمت الحضارة الأوربية وما تزال بالنصيب الأوفر فى خلق المشكلات المزمنة ــ السياسية والاقتصادية بل الاجتماعية ــ التى نعانى منها ؛ لأن أهلها لم ينسوا أبداً الاستغلال والاستنزاف ، ولم يغيّروا رأيهم أبدا فى أن غناهم ينبغى أن يكون ثمنه معاناتنا ، ومعاناة العالم الثالث الذى نحن جزء منه ، وأن تقدمهم لابد أن يكون قربانه تأخرنا . وهم ــ لهذا ــ لا يكفّون عن استنزاف ثرواتنا ، عن طريق « حفنة من الشركات الاستعمارية » ، ولا يكفّون عن إثارة النزعات العدائية والعدوانية فى المنطقة استنزافاً لقواها ، ودفعاً لها إلى ترسانات الأسلحة التى تصنعها وتشكّل تجارتها العمود الفقرى لاقتصادياتها ، بل إنها لا تكفّ عن استنزاف الثروات البشرية فى هذه المنطقة ، من الأيدى العاملة ، حتى العلماء الأفذاذ فى مختلف مجالات العلم .

هل نحن مطالبون ــ بعد هذا وأثناءه ــ أن ننسى أنهم استعمروا أرضنا واستنزفوا ثرواتنا ؟ ولو فعلنا ؛ فماذا نفعل فيما يحدث فى الحاضر ؟ هل نتجاهله ، هو الآخر ؟ وهل لو فعلنا ــ وما أغبانا لو فعلنا ! ــ تتغير علاقات الحاضر بين الدول والجماعات ؟

إن هذه الرؤية الاستعمارية ــ أيًّا كان ما تتزيّا به ــ هى العائق الذى يحول دون هذا الحوار الحرّ ، الذى يمكن أن يكون مقدمة لتعاون حضارىّ مثمر ، وبناء ، وإيجابىّ ، لبناء « عالم جديد » نحلم به جميعا ، ولكن ينبغى أن نكون على وعى ــ دائما ــ بالمخاطر التى تحيط بهذا « الحلم المستحيل » !

والراوى يعزف ــ على طول الرواية ــ ألحان « الأصالة » ، و « الانغراس فى الجذور » ، و « رؤية الناس كما هم » فى وضعهم الحقيقى ، بإيجابياتهم وسلبياتهم ، بمحاسنهم ومعايبهم :

> ــ ذلك أبى وأولئك أعمامى وقد ربطوا حميرهم فى شجر الجميز . **لا يفصل ضباب بينى وبينهم هذه المرة . . . . إننى أراهم بعين واقعية .**
> (ص ٦٧)

> ــ نحن بمقاييس العالم الصناعى الأوربىّ ، **فلاحون فقراء ، ولكننى حين أعانق جدى أحسّ بالغنى ، كأننى نغمة من دقّات قلب الكون نفسه .** إنه ليس شجرة سنديان شامخة وارفة الفروع فى أرض منّت عليها الطبيعة بالماء والخصب ، ولكنه كشجيرات السيال فى صحارى السودان ، سميكة اللحم حادة الأشواك ، **تقهر الموت لأنها لا تسرف فى الحياة .** وهذا وجه العجب . إنه عاش أصلاً ـ رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام . .
> (ص ٧٧)

ومن الواضح أنه يعزف هذه الألحان ممتلئاً بالإعجاب ، وليد الحبّ ، الذى يملأ نفسه لأهله وشعبه ووطنه . ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ يعى مواطن السمّ ، الذى حقن به الأوربيون شرايين الحياة فى بلادنا .

ولعل أبرز هذه المواطن وضوحاً هذا الصراع ، غير المعلن ، بين المواطن المنتج والموظف ؛ فقد كان الموظف أيام الاستعمار مُعَدّاً إعداداً علميًّا متواضعا ، ليكون ، فحسب ، مخلب قطّ لرئيسه الاستعمارى ؛ يدفعه الرئيس إلى إيقاع الضرر بمواطنيه ، ثم يتلقى هو شكاواهم ليحلّها ، فيكون فى نظر الناس ملاك الرحمة والعدل ، كما يحكى المأمور المتقاعد للراوى :

> وعلى أيامنا ، كانت اللغة الإنجليزية هى مفتاح المستقبل ـ لا تقوم لأحد قائمة بدونها . كلية غوردون كانت مدرسة ابتدائية . **كانوا يعطونها من العلم ما يكفى فقط لملء الوظائف الحكومية الصغرى -** أول ما تخرّجت ، اشتغلت محاسبا فى مركز الفاشر . وبعد جهد جهيد قبلوا أن أجلس لامتحان الإدارة . وقضيت ثلاثين عاما نائب مأمور . تصوّر ! وقبل أن أحال على المعاش بعامين اثنين فقط رقيت مأموراً . **كان مفتش المركز الإنجليزى إلهاً يتصرف فى رقعة أكبر من الجزر البريطانية كلها ،** يسكن فى قصر طويل عريض مملوء بالخدم ومحاط بالجند . **وكانوا يتصرفون كالآلهة . يسخروننا نحن الموظفين الصغار أولاد البلد لجلب العوائد .** ويتذمّر الناس

منا ويشكون إلى المفتش الإنكليزى . وكان المفتش الإنكليزى طبعاً هو الذى يغفر ويرحم . هكذا غرسوا فى قلوب الناس بغضنا ، نحن أبناء البلد ، وحبّهم هم المستعمرون الدخلاء .
(ص ٥٦ ـ ٥٧)

فالهدف كان إعداد موظف أدنى درجة ، ثقافيًا ، ومن ثَمّ يكون دائما أدنى مرتبة ، وظيفيًا ، يتولاه ـ دائما ـ الشعور بالنقص والإحباط ، بل أحيانا الإعجاب ! أمام « سيّده » الأوربىّ . ولكن هؤلاء الموظفين أنفسهم يشعرون بوضع اجتماعىّ متميّز يخلق هوّة واسعة بينهم وبين مواطنيهم ، يزيدها إتساعاً أنهم كانوا مكلّفين دائما « بجلب العوائد » ليتلقوا تذمّر الناس وسخطهم . فإذا تقدم المستعمر « لينصف » الناس و« يعدل » بينهم ، فلابد أن تكون النتيجة غرس البغض والكراهية فى نفوس الناس للموظف الوطنى ، والحب والاحترام لرجل الاستعمار ، دون أن يتنبه لا الموظف ولا المواطن إلى هذا المأزق ، والذين يتنبهون كانوا ـ باستمرار ـ عاجزين عن الحلّ .

وحتى بعد انتهاء هذه الفترة الاستعمارية ، ظلّت هذه الفجوة بين المواطن والموظف على اتساعها ، ولم يستطع أى نظام سياسىّ أو اجتماعىّ ـ أن يسدّها حتى الآن ، بالرغم من التنظيمات السياسية « الشعبية » و« الديمقراطية » التى نقلناها عن أوربا ـ الشرقية أو الغربية . ربما لأن الناس لا يشعرون أنهم سادة الموقف ، أو أن النظام نظامهم ؛ فهم لم يبتكروا ، أو ـ على الأقل ـ لم يشاركوا فى الاختيار ، والأهم هو أن هناك ـ دائما ـ مَواطن فى هذه النظم ـ على اختلافها ـ تصطدم بعقائد هذه المنطقة وعاداتها ، تستدعى الرفض المبدئى من قطاع غير هيّن من الناس .

ويزيد الأمور سوءاً أن الوضع استمرّ كما كان فى العصر الاستعمارىّ ! فالموظف يمارس الخضوع لسيدته « الحكومة » ، ثم يمارس « سيادته » على المواطنين ؛ فكأن الناس استبدلوا بالسيادة الاستعمارية السيادة الحكومية « الوطنية » ، وضاعت بين السيادتين طاقات المواطنين وقدراتهم ، حتى لو شارك المواطن ـ بحقّ ـ فى التنظيمات « الشعبية » وأصبح عضواً فيها :

كان محجوب فى مثل سنّى ، قضينا طفولتنا معا ، وكنا نجلس على درجين متلاصقين فى المدرسة الأوليّة . وكان أذكى منى . ولما انتهينا من مرحلة التعليم الأولىّ ، قال محجوب : هذا القدر من التعليم يكفى ، القراءة والكتابة والحساب . . . مضيت أنا فى ذلك السبيل [التعليم] ، وتحوّل محجوب إلى طاقة فعّالة فى البلد ؛ فهو اليوم رئيس للجنة المشروع الزراعىّ ، والجمعية التعاونية ، وهو عضو فى لجنة الشفخانة التى كادت تتمّ ، وهو على رأس كل وفد يقوم إلى مركز المديرية لرفع الظلامات . وحين جاء الاستقلال أصبح محجوب من زعماء الحزب الوطنى الاشتراكى الديمقراطى فى البلد . كنا أحيانا نتذاكر أيام طفولتنا فى القرية فيقول لى : « لكن انظر أين أنت الآن وأين أنا . أنت صرتَ موظفاً كبيراً فى الحكومة وأنا مزارع فى هذه البلدة المقطوعة » .

وأقول له بإعجاب حقيقى : « أنت الذى نجحت لا أنا ، لأنك تؤثّر على الحياة الحقيقية فى القطر . أما نحن فموظفون لا نقدّم ولا نؤخّر . الناس أمثالك هم الورثاء (كذا !) الحقيقيون للسلطة . أنتم عصب الحياة . أنتم ملح الأرض » . ويضحك محجوب ويقول : « إذا كنا نحن ملح الأرض فهى أرض ماسخة » . (ص ١٠١ ـ ١٠٢)

والقضية فى هذا الحوار ، كما هو واضح ، هى قضية فقدان الثقة فى الوضع الذى يحيا فيه كلٌ من الموظف والمواطن معا . فكلاهما يشعر أنه مغلول اليد ، لا يستطيع شيئا : المواطن ، ولو كان غير عادى كمحجوب ، يشعر أن الموظف فى طبقة أعلى ، وفى يده زمام الأمور يسيّرها كيف يشاء ؛ والموظف يشعر أنه مجرد أداة تنفّذ ما يأمر به السادة ، لا يقدّم ولا يؤخّر ، فى حين أن العامل أو المزارع هو القوة الحقيقية التى « تؤثر على الحياة الحقيقية فى القطر » .

والمشكلة ـ فى الحقيقة ـ ليست مشكلة ميراث من عصور الاستعمار ، وإن يكن مؤثرا ، لكنها أيضا مشكلة انقطاع الاتصال الحقيقى والفعّال بين الجماعات (الحكومة فى مستوياتها العليا ؛ الموظف الذى يتعامل مباشرة مع المواطن ؛ المواطن ، القوة الحقيقية للحياة فى أى بلد) ، ومن ثَمّ انعدام الثقة المتبادل ، وبالضرورة : القهر ، فى أشكاله المختلفة ، من أول اختيار نظام الحكم ، إلى آخر فرض القرارات !

إن طرح هذه القضايا كلها ، من خلال القضية الأساسية : قضية علاقتنا بالحضارة الأوربية ، هو أحد الأسباب التى دعتنا إلى وصف هذه الرواية بأنها « رواية قضية » ، وأحد أسباب نجاحها الفنى أنها لم تفرض أيًّا من هذه القضايا على سياق الأحداث ، أو على طبيعة الشخصيات ، بل تطرحها طرحا يبدو فى أكثر الأحيان تلقائيا ، نابعاً من طبيعة الأحداث ، ومن طبيعة الشخصيات ، ومن ضرورات الحوار بينهم .

٢ ـ ٥

تتراوح الرواية ـ كما أشرنا منذ البداية ـ بين زمانين ومكانين ؛ بين الماضى والحاضر ، وبين إنجلترا والسودان ، أو الشرق والغرب . فالرواية تبدأ من الحاضر فى السودان ، ولكنها لاتلبث أن تلاحق حياة مصطفى سعيد فى إنجلترا قبل ثلاثين عاماً . وهى عملية تتمّ باستمرار فى الرواية ـ فيما يبدو ـ حتى تخرج الرواية عن إطار « الحكاية » المألوف ، الذى يبدأ القصة من أولها ، لينتهى إلى آخرها .

فالبداية كانت عودة الراوى من بعثته ، ويفاجىء بمصطفى سعيد ، ليبدأ هو ـ مصطفى سعيد ـ مَدّ خيط الماضى ، الذى يبدأ من طفولته ، ورحلته ـ عبر القاهرة ـ إلى لندن ، وتجربته الطويلة ، المتنوعة ، هناك . وحين يموت مصطفى سعيد يكون قد أسلم خيط الماضى إلى الراوى ، الذى يقدّم لنا فى روايته الحاضر ، وما يتصل به من أحداث أو تعليقات فى حياة مصطفى سعيد ـ الماضية ـ تلقى ضوءاً على هذا الحاضر .

وكان لابد ـ فى هذا الاطار ـ أن يكسر الراوى ـ أو الكاتب ـ

حدّة أن يتبع أسلوباً روائيا واحداً ، بل يستخدم أسلوبين أساسيّيْن ــ كما سنرى ــ ثم يستخدم داخلهما أساليب أخرى ؛ فالراوى يبدأ روايته سرداً ، مستخدما ضمير المتكلم : « عدتُ إلى أهلى ياسادتى بعد غيبة طويلة . . » ، متحدثاً عن أحداث الحاضر ، من استقبال أهله له ، والشوق الذى كابده فى غربته ، خلال سبع سنوات طوال ، وفرحتهم هم أيضا بلقائه ، والأسئلة التى طرحت عليه ، مشيراً ــ بالمناسبة ــ إلى مصطفى سعيد ، الغريب عن البلدة ، الغريب التصرفات ــ فى مثل هذه المناسبة ــ أيضا وماخلفه فى نفسه من فضول . وزاده فضولاً عدم معرفة الناس الكثير عنه ــ يعنى الماضى ، بطبيعة الحال ؛ لأن حاضر مصطفى سعيد واضح أمامهم وهو يعيش بينهم ــ ولا تكون زيارة مصطفى له على انفراد ــ بعد يومين ــ إلا زيادة فى غموض المعرفة ، وفى تأجّج حب الاستطلاع ، الذى يبلغ مداه حين يدعوهم محجوب إلى بيته ، ليحلّ الشراب عقدة لسان مصطفى ، فيلقى شعراً إنجليزيا واضح النبرة سليم النطق ، ويستجيب ــ بعد ذلك ــ للراوى فيدعوه إلى بيته ليحكى له حكايته .

وهكذا تبدأ الرواية من الحاضر ، فى إحدى قرى السودان النائية ، وتقدم الشخصيتين الأساسيتين ــ الراوى ومصطفى سعيد ــ فى صدام ، ينتهى بتسليم مصطفى ــ فى الظاهر ــ خوفا من أن يصبح وضعه فى البلد ــ هو الغريب عنها ــ حرجاً ، إذا جمح خيال الراوى ، دارس الشعر ، فى خيالات غير صحيحة . ومن الواضح أن تسليم مصطفى يكون لأسباب أخرى ؛ ربما لأنه فى حاجة ــ فى هذه القرية النائية ــ إلى من يحكى له حكايته ، وأن يكون السامع على مستوى هذه الحكاية ، وعلى مستوى شخصية مصطفى أيضا ، حتى يستطيع أن يفهم حكايته ويقدّر الظروف التى أحاطت بها . ومن ثَمّ يصبح تسليم مصطفى فرصة له ليروى روايته ، وفرصة للراوى أيضا ــ أو قل للكاتب ــ لينقل الصراع فى الرواية إلى المستوى الذى يريده . فهى ليست رواية بوليسية يلاحق فيها الراوى غموض شخصية غامضة ، لكنها رواية قضية ــ كما رأينا ــ تفقدها المطاردة قيمتها . وإن يكن الغموض ــ بناءً روائياً ــ لم يغب عن الرواية ، لأسباب أخرى غير مجرد المطاردة .

فالراوى يتحوّل تماما فى الفصل الثانى إلى مجرد مستمع . ومع الاحتفاظ بضمير المتكلم راوياً ، فإن الضمير فى هذا الفصل يعود إلى مصطفى سعيد ، لا إلى الراوى ؛ مع تغيّر الزمان والمكان أيضا . فالزمان هو الماضى ، ماضى مصطفى سعيد . والمكان يتغيّر كل فترة ؛ من السودان ــ فى طفولة مصطفى ــ إلى مصر ، ثم إلى لندن ، وإن تكن لندن هى المسرح الأساسىّ ، الأوسع ، والمعنىّ ، لأحداث حياة مصطفى سعيد . فإذا كانت معرفتنا طفولته وصباه فى كل من السودان ومصر تساعد فى معرفة جذور شخصيته ، فإن لندن وما دار فيها من حياة مصطفى سعيد هى التى يقصدها مصطفى والكاتب معا ؛ فقدكانت مسرح المأساة بالنسبة لمصطفى ، وهى مسرح القضية بالنسبة للكاتب ، مسرح الصدام بين عقلية وعقلية ، بين نمط حضارىّ ونمط حضارىّ آخر ، وهى قضيته .

وعلى المستوى الأولىّ الخالص لمفهوم الرواية ــ أنها تقصّ قصّة ، أو تحكى حكاية ! ــ فإننا نعرف من هذا الفصل حياة مصطفى سعيد ، وسرّه الذى أخفاه عن الناس ويعاهد الراوى ألاّ يكشفه لهم ، والأسباب التى دعته ــ هو الأستاذ فى جامعات لندن ــ إلى أن يلجأ إلى هذه القرية النائية المجهولة ليعيش فيها ، وإلى أهلها ليتزوج بنتاً لهم ، وإلى الزراعة يتخذها حرفة .

ويكون هذا الفصل ــ الثانى ــ هو الفصل الوحيد الذى يعود فيه ضمير المتكلم ــ المستخدم فى الرواية كلها ــ إلى مصطفى سعيد ، أو إلى أىّ أحد غير الراوى ؛ ضمير المتكلم فى غير هذا الفصل يعود إليه وحده . وعلى هذا تكون الرواية لما يعرفه ، أو سمع به ، أو شارك فيه ، ولا شىء غيره .

وبالرغم من هذا ، فإننا لا نلتزم ــ فى الرواية ــ وجهة نظر واحدة ، هى وجهة نظر الراوى وحده ، كما قد يتبادر إلى الذهن ؛ فالراوى لا يلبث ــ كما رأينا ــ أن يحوّل مصطفى سعيد ، وتحوّله الأحداث أيضا ، فى الماضى والحاضر ، إلى قضيته ؛ فيكون مصطفى سعيد ، بهذا ــ من وجهة نظر الراوى ، ومن ثَمّ القارىء ــ هو الشخصية التى تلعب الدور الأساسىّ فى الماضى وتلقى بظلّها الكثيف على الحاضر بدوره .

فالراوى يقدّم فى روايته وجهات نظر متباينة أشدّ التباين ، ويضيف دائما أبعاداً جديدة إلى هذه الشخصية أو إلى الإطار الحضارىّ الذى تمثّله ، مستخدماً فى هذا أساليب روائية أخرى تدخل فى إطار السرد ــ الذى يقدم به حكايته . فهو يستخدم الحوار ، فى الحوار الذى دار بينه وبين المأمور المتقاعد الذى شاركه رحلةً بالقطار ، وكان زميلا لمصطفى سعيد فى المدرسة الأوليّة ، يتذكّره فى معرض ذكرياته عن زملاء الدراسة ؛ فيحكى عن طفولة مصطفى وعزلته ، ويقدّم رأى الناس فيه بعد سفره إلى إنجلترا ، فيجعل منه ــ لمجرد احتضان الإنجليز له ــ واحدًا من أراذل الناس ؛ ومن العبابدة ــ قوم أبيه ــ خونةً عملوا رواداً لجيش كتشنر حين استعاد فتح السودان ؛ أمّا أمه فيقال إنها ــ الحديث مايزال للمأمور المتقاعد ــ كانت رقيقاً من الجنوب ؛ فـ « الناس الذين ليس لهم أصل ، هم الذين تبوأوا أعلى المراتب أيام الإنكليز » .

كما يقدّم الحوار الذى دار بينه وبين شاب سودانى ، كان زميل دراسة للراوى فى إنجلترا ، يدرّس فى الجامعة ، ورجل إنجليزى يعمل فى وزارة المالية . وقد وصل الحوار بينهم إلى مصطفى سعيد حين أثير موضوع الزواج المختلط ، ومَنْ الذين تزوجوا من أوربيات ، ثم من إنجليزيات ، ثم مَنْ أول سودانى تزوّج إنجليزية ؟ وإذا مصطفى سعيد ــ فى هذا الحوار ــ قد « قام بدور خطير فى مؤامرات الإنكليز فى السودان فى أواخر الثلاثينات . إنه من أخلص أعوانهم . . . . إنه الآن مليونير ، ويعيش كاللوردات فى الريف الإنكليزى » ــ من وجهة نظر الشاب السودانى ــ وهو ــ من وجهة نظر الإنجليزى ــ اقتصادىّ لا يركن إليه ، وكان واجهة للطبقات الأرستقراطية المتحرّرة فى إنجلترا ، ومدلّلاً ــ مع هذا ــ لدى اليسار الإنجليزى . . الخ .

كما يقدّم ماقاله له وزير أفريقىّ كان تلميذاً لمصطفى سعيد ؛ فإذا مصطفى سعيد ــ هنا ــ كان رئيساً لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا ، وكان ــ والكلام للوزير أيضا ــ « أعظم الأفريقيين الذين عرفتهم . كانت له صلات واسعة . . . كانت النساء تتساقط عليه كالذباب . . » .

ثم هو يستخدم أسلوب الرسائل ، حين يورد نصّ الخطاب الذى أرسلته إليه السيدة روبنسن من لندن ، ردًّا على سؤاله لها عن مصطفى سعيد ؛ فهى تراه « طفلاً معذباً » و« عظيماً » و« ذا عقل عبقرى ، ولكنه كان متهوراً ، كان غير قادر على تقبّل السعادة أو إعطائها ، إلاّ لمن أحبّهم وأحبّوه حبًّا حقيقيًّا » ، وكان ــ أيضا ــ يلعب « دوراً عظيماً فى لفت الأنظار هنا [فى الغرب] إلى البؤس الذى يعيش فيه أبناء قومه تحت وصايتنا كمستعمرين » .

هذه الأساليب الروائية جميعا تأتى فى الرواية فى إطار الأسلوبين السائدين فى الرواية ؛ السرد والتداعى . فمصطفى والراوى لا يحكيان لنا التفاصيل كلها مرّة واحدة ، ولا يُستخدم السرد ، فى غير الفصل الثانى الذى يرويه مصطفى سعيد بنفسه ، إلاّ على مستوى الأحداث الحاضرة فى السودان ؛ أمّا التفاصيل الدقيقة لحياة مصطفى سعيد وعلاقاته ومحاكمته . . . فتأتى إلينا عن طريق التداعى فى ذهن الراوي ؛ التداعى النابع من اهتمام الراوى نفسه بمصطفى وحياته والقضية التى يطرحها عليه ، ومن الأحداث العنيفة التى تلى اتصاله بالراوى ، من موته الغامض ، كحياته ، إلى طلب « ودّ الريس » الزواج من حسنة ، أرملة مصطفى ، إلى قتلها له وقتلها نفسها أيضا ، وحبّ الراوى نفسه لحسنة . ويستثيره أيضا بعض المناسبات العارضة ، كمناسبات الأحاديث التى ذكرناها آنفا .

فالأسلوبان الروائيان السائدان هما السرد والتداعى . وكثيرا مايتداخل الأسلوبان ، بل من النادر أن نجد أحدهما خالصاً من الآخر ــ فيما عدا الفصل الثانى ، مرة أخرى . أمّا الأساليب الروائية الأخرى ــ الحوار والرسائل ــ فيأتيان فى إطار الأسلوبين الأوسع استخداماً ، وبخاصة فى إطار أسلوب التداعى .

واستخدام هذه الأساليب الروائية المتنوعة كلها ليس مقصوداً منه مجرّد التنويع فحسب ، لكسر ملل الأسلوب الواحد ، لكن التنويع مقصود منه أيضا تقديم صورة شاملة ــ ما أمكن ذلك ، ومحايدة ــ فى الظاهر ــ لشخصية مصطفى سعيد . كما يحقّق الكاتب من هذا التنويع أيضا ، فضلا عن التشويق للمتابعة ، هذا التمازج بين العالمين والزمانين فى ذهن الراوى ؛ بحيث يشعر القارىء ، كما يشعر الراوى نفسه ، بهذا الظلّ الثقيل الذى يلقيه الماضى على الحاضر ، حتى ليتدخل الماضى فى تقرير مصائر الشخصيات الرئيسية فى الرواية ، من مصطفى سعيد ، إلى حسنة ، حتى الراوى نفسه ، الذى استطاع ، فى اللحظات الأخيرة ، أن يفكّ نفسه من إسار هذا الماضى الرهيب والثقيل عليه . كما يتدخل فى تقرير حاضر المجتمع الذى يعيش فيه ، ومستقبله أيضا . حتى إن الخلاص الموحى به فى النهاية هو خلاص فردى بحت ، وليس خلاصا جماعيا بحال .

إن استخدام الكاتب لهذا التنوّع فى الأساليب ، فى سلاسة تجعل القارىء لايشعر بأى حال أنه ينتقل من أسلوب إلى أسلوب آخر ، وهذا التنوّع فى المشاهد التى يتغيرّ مسرحها ، من قرية الراوى النائية فى السودان ، إلى لندن فى بدايات القرن ــ هذا كله يحقّق للرواية هذا النجاح ، على مستوى المتعة والقضية معا ، الذى تلقاه مع كل قراءة .

● ● ●

لقد صالح كلٌّ من إسماعيل ـ بطل « قنديل أم هاشم » ـ وراوى « موسم الهجرة » ؛ صالح الأول مجتمعه ، بما فيه من عقائد فاسدة ، لا تمتّ إلى الدين الصحيح ، وما فيه من كسل وتراخ وقذارة ؛ وصالح الراوى الحضارة الأوربية ومجتمعه التقليدى معاً ؛ وكلاهما يظن أنه ـ بالمصالحة ـ يجنب نفسه ، ومجتمعه ، المواجهة الحادّة ، وربما الدامية ، فى سبيل المكانة الحضارية التى لن يستطيع أن يحققها دون أن تتاح له الفرصة الحقيقية لمواجهة مشكلاته ، فى الداخل والخارج ، مواجهة تجتثّ جذورها الضاربة ، ليصبح ـ حينئذٍ ، وحينئذٍ فحسب ـ عضوا فى « المجتمع الحضارى » ، محترماً ، متعاوناً ، « مسالماً » . غير أن المثقف العربى يعلم ـ يقيناً ـ أن هذه الفرصة لا توهب ، لكنها « تنتزع » بالقوة الاقتصادية والعسكرية معا ، فى عالم لم يعد قادراً على الحوار ، ولا قابلاً للمصالحة ، إلا الحوار بالقوة ، أو بقبول المصالحة ـ الاستسلام !

وإذا كان المثقف العربىّ يصالح مجتمعه أملا فى أن يقبله ، ويقبل التغيير على يديه ؛ ويصالح « الآخر » أملا فى أن يكفّ يده عنه ، أو يتيح له الفرصة ، هبةً ؛ فإنه واهم ، وهو يضحى ـ فى سبيل هذه المصالحة ، أو التوفيق ، أوما شئت من هذه الحلول ـ بالصدق ، الذى يؤكد أن التغيير ـ تغيير المجتمع ، عقائده الاجتماعية وسلوكه ، وتغيير أنماط « العلاقات الحضاريّة » ـ لا يكون بمجرد الأمنيات أو حتى بالرغبة فى التغيير ، أو بمجرد « إبداء » هذه الرغبة ، دون أن نواجه ، فكريًّا وعمليًّا ، هذه المشكلة ـ مشكلة التقدم ـ المصير مواجهة حاسمة ، ونهائية .

هوامش

(١) يمكن العودة فى موضوع الأيديولوجيا ، وتعريفاتها ، والخلاف حول هذا التعريف إلى العدد الماضى من : فصول ع ٣ ، مج ٥ ، أبريل ـ يونيو ١٩٨٥ .

(٢) نستخدم ـ هنا ، دائما ـ تعبيرات مثل « الإطار الحضارى » أو « النمط الحضاريّ » إيمانا بأن لكل شعب فى كل زمان ، نصيبه من الحضارة ؛ بمعنى « أن لكل شعب قدراً معينا من التنظيم الداخلى لحياته ، ومن الفهم لهذه الحياة على نحو يرتفع به عن مصاف الحيوان . حقا إن الشعوب تتفاوت فى نصيبها من الحضارة ، أعنى فى مدى ما اكتسبته من علم وخبرة وقدرة على تسخير الطبيعة من أجل خدمتها ، غير أنها كلها ذوات حضارة ، ولها منها نصيب قلّ أم كثر . . . »

انظر د. فؤاد زكريا : الإنسان والحضارة فى العصر الصناعى ، مركز كتب الشرق الأوسط ، ط ٢ ، د. ت . ص ١٠ ـ ١١ .

ويبدو أننا نستخدم فكرة « التقدم » وفكرة « التخلف أو التأخر » استخداما فيه الكثير من النسبية والتجوّز ؛ لأن استخدامها دون تحديد لمجال

التقدير يترك الباب مفتوحا أمام تصوّر إمكان إلغاء « نمط حضارى » كامل أو نقل نمط آخر برمّته . والأوفق أن نحدّد مجال « التقدم » أو مجال « التخلّف » فى كل نمط حضارىّ حتى نرتاح . والأمر - بطبيعة الحال - قابل لجدل - قائم منذ فترة طويلة - يبدو أنه سيستمرّ طويلا !

(٣) الوصف للجبرتى ، ردّده كثيرا فى وصف الفرنسيين ؛ فيصفهم بأنهم « كفرة الفرنسيس » و« الكفرة المعتدين » ودولتهم « دولة خاسرة » و« دولة الكفار » فى مقدمة كتابه « مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس » (الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٦١) الذى أورد أكثره فى تاريخه .

وواضح أن تصوّر الجبرتى ، وعصره ، للحملة الفرنسية أنها امتداد لفترة الحروب الصليبية ، التى كانت صراعاً بين المسلمين والكفار ، كما صورها المؤرخون المسلمون . راجع كتاب حسين أحمد أمين : الحروب الصليبية فى كتابات المؤرخين العرب المعاصرين لها ، النهضة المصرية ١٩٨٣ .

(٤) شهد القرن التاسع عشر وحده عشرين مؤلّفاً كتبها عرب قاموا برحلات إلى أوربا ، على رأسها كتاب الطهطاوى « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » (١٨٣٤) . انظر قائمة بهذه الكتب فى كتاب محمود السمرة : مراجعات حول العروبة والإسلام وأوربا ، كتاب العربى ٤ ، الكويت أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ١٤٨ - ١٥٠ .

(٥) من الواضح أن الموقف الثالث يضم أكثر مفكرينا وأدبائنا بداية من رفاعة الطهطاوى نفسه ، الذى كان معجبا بكثير مما شاهده وعاشه فى أوربا ، وإن لم يطمس هذا الإعجاب حسّه الدينى - النقدى أمام كثير من الأمور .

لكن هذا لا يعنى أن الموقفيْن الآخريْن لم يجدا أنصاراً ؛ إذ كان - وما يزال - كثير ممن يؤمنون بـ« الاّ » خلاص » لنا إلاّ بالارتماء فى أحضان الحضارة الأوربية نهائيا ، وكثيرون أيضا ممن يؤمنون ، على العكس من هذا تماما ، « ألاّ » خلاص » لنا - أيضا ! - إلاّ بالعودة إلى تراثنا وأصالتنا ، التى تعود - فى التحليل الأخير - إلى التخلّى الكامل عن العصر الذى نعيش فيه وغضّ البصر عما تحقق فى مجال العلوم والتكنولوجيا بعامة . ولا أظن أن القارىء بحاجة إلى الأسماء !

(٦) طبعت للمرة الأولى ١٩٥٤ .
والإحالات ، فى المتن ، إلى الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٤ .

(٧) طبعت للمرة الأولى عام ١٩٦٦ . والإحالات ، فى المتن ، إلى الطبعة الثانية ١٩٦٩ ، دار العودة - بيروت .

رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان*

أمينة رشيد

فى آداب العالم ، يتحدث كثير من النصوص عن الأرض وعلاقة الإنسان بها . ومن ذلك الأساطير المفسرة لأصل الإنسان ، ومنها تخيلات الحلم والسكينة ، فى قصص الأرض ــ الأم ، والأرض ــ الجذور ، والأرض الطيبة (الأصل الذى خرج منه الإنسان ، والفناء الذى سوف يعود إليه يوماً ما) ، ومنها القصة الشعبية ، حيث ترد قصة الأرض وتاريخ علاقة الإنسان بها . وبالتأكيد قد يكون من الشائق أن تدرس هذه القصص ، ولكننا ــ مع ذلك ــ لن نهتم بشىء من هذا فى هذه الدراسة .

إن ظهور الفلاحين والأرض في الأدب ، فى شكله الحديث ، شىء جديد ما زال الجدل يدور حوله . يقول « بييرماشرى » إن بداية الخطاب « الواقعى » عن الفلاحين لا يمكن أن يفصل عن شروط نشأته[1] . وكذلك نبه نقاد آخرون إلى غياب الفلاح عن آداب الماضى ، إلا أن يظهر فى شكل مثالى (« البستورال » الفرنسى مثلا ، أى قصص الرعاة) ، أو متسيا ــ على العكس ــ بالدونية . ومن ثم ظلت صورة الفلاح فى الأدب الفرنسى زمنا طويلا هى صورة الأبله فى القرية ، القذر فى هيأته ، الملهوف على الكسب ، الواعى لمصالحه ، القاسى السلوك ، الذى يجهد امرأته ، فى حين يراعى حصانه أو بقرته[2] . و«بالزاك» نفسه الذى كان يفتخر بأنه «مؤرخ للسلوك والعادات » ، إنما اهتم بالواقع وليس بالأسلوب . وكذلك « زولا » ، الذى أعلن أنه أول روائى قال « الحقيقة » عن الفلاحين ، فى حين رأى « لينين » فى عمل « الكونت تولستوى » « أول موجيك » (فلاح) فى الأدب[3] . نعم ؛ لم تكن الأعمال الأدبية ، المعترف بها ، فى المعيار الدارج للأدب ، تهتم بالفلاح أو بالأرض ؛ وعندما كانت تفعل ذلك لم تكن تتحرر تماما من الصور المكوَّنة من قبل ، والأفكار المسبقة السائدة فى مجتمعات المدن ، عن الفلاحين .

وما زالت المجتمعات البرجوازية تتلقى الإدانة لها ، نتيجة لإهمالها شأن الفلاح ، ذلك المجهول . يقول « كارلو ليفى » ، الكاتب الإيطالى ، الذى نفته الفاشية فى قرية معزولة ، عندما يتكلم عن هذا العالم الريفى ، إنه حضارة أخرى ، مجهولة أو محتقرة ، لم تعرف الطرق الهيلينية والرومانية ، وعند عتبتها توقف المسيح عند إيبولى[4] . وفى القرن التاسع عشر نقد « تين » رؤية « زولا » الجزئية للفلاحين[5] . ومع ذلك كان « زولا » قد أعد إضبارة خاصة بروايته عن **الأرض** ، جمع فيها مقالات ودراسات عن تاريخ الأرض والفلاحين فى فرنسا ، تناولت الأزمة الزراعية فى ١٨٧٨ ، التى نتجت عن تطور المجتمع الصناعى ، وعن ظهور القمح الأمريكى المنافس ، الخ ، حتى سافر واستأجر منزلا فى الريف مكث فيه بضعة شهور مع زوجته ، كى يرى الفلاحين فى سلوكهم اليومى وعاداتهم . وتحاول اليوم السيرة الذاتية لفلاحين تعلموا وكتبوا عن تجربتهم ، إلى جانب القصص الشفهية التى تروى وتسجل ، ووثيقة الأنثروبولوجى أو الدارس أن تتجاوز الكلمة الكاذبة أو المحالة عن الفلاح ، الذى يعيش فى هذا « العالم الآخر »[6] . وسوف تتناول هذه الدراسة هذه الكلمات المختلفة عن الفلاح ، لما تتضمن من شهادات ثرية فى موضوع القيمة ، ومن أجل المقارنة فى دراسة الشكل والأسلوب .

لن أتوقف هنا لدراسة علاقة النص الأدبى بالواقع المعيش ؛ فقد أجريت ــ بحق وبمهارة ــ هذه الدراسة سواء عن الأدب الفرنسى أو عن الأدب العربى[7] . ولن أحاول ، كما فعل آخرون ، أن أفرق بين كلمة حق تتعارض مع كلمة كاذبة وفقا للأيديولوجيا والمعيار . إن للأدب حقا علاقة أساسية بالحقيقة ؛ أى أنه يتعلق بالحق كما يتعلق بالخير وبالجمال . ولكن هذه المعايير لا تتفق تماما ، لامع القاعدة التى

* هذا المقال جزء من كتاب أعده فى موضوع القيمة والشكل فى رواية الأرض وقد ألقيت جزءاً منه فى مؤتمر الأدب المقارن فى باريس ــ أغسطس ١٩٨٥ بعنوان « التنافس والاختلاف فى رواية الأرض » .

حددها تاريخ الأدب التقليدى ، ولامع تلك القاعدة التى حاولت فرضها الدراسات « الشكلية » الحديثة ، الرافضة « للتقييم » . فإذا كانت تواريخ رواية « زولا » مختلفة عن التواريخ الحقيقية التى تشير إليها فلن تكون لذلك أهمية ؛ وإذا كانت أحداث رواية الأرض قد وقعت نحو عشرين سنة قبل وقوعها الحقيقى ، فقد استطاع الراوى ــ بوسائل أخرى ــ أن يوصل إلينا تقلبات المجتمع الفرنسى الاجتماعية والنفسية ، التى نتجت عن أزمة الزراعة . ومن الناحية الأخرى ، عندما يرفض النقد « الشكلى » التقييم ، محددا نشاطه فى تحليل « أشكال القص » ، مقلصا الواقع فيما يسمى منذ « بارت » « بأثر الواقع » (l'effet de réel) ، يبدو لى أن هذا النقد يتجاهل بعدا أساسيا للنص الأدبى .

إن شكل النص الأدبى ، من حيث هو تنظيم وإنتاج ، يعد سمة أساسية للواقعة الأدبية ، ناهيك عن أن النص لا ينفصل عن رؤية مؤلفه الأيديولوجية . وهذه الأيديولوجيا مرتبطة هى نفسها بسياق العمل الأدبى وما يتم حقا خارجه ؛ وهى مرتبطة أيضا بالنصوص الأخرى المكونة لرؤية المؤلف الأدبية ، ومتصلة أخيرا بمتلقى الأدب ، من الجمهور العادى القارىء والقارىء المتخصص ، والهاوى ، الخ . وكل هذه العناصر ، إلى جانب كونها عناصر خارجية ، فلها وجود فى النص نفسه ، ولا تكتمل الدراسة دون معرفتها . أما الأيديولوجيا فلها علاقة أساسية بالشكل المنظم للعمل الأدبى ؛ وهى علاقة أساسية وعضوية ، تجاوز رؤية الأيديولوجيا بوصفها عاملا فكريا خارجيا ، مؤثرا فى النص . وقد أردت ، من خلال بحثى هذا ، أن أضيف جهدا إلى جهود من يحاولون إثبات تلك العلاقة . وإذا كنت قد اخترت « روايات الأرض » فإن هذا لم يكن إلا لنمطية النوع ؛ ففى هذه الروايات ، « الرومانسية » منها و« الواقعية » ، و« الطوبائية » و« الطبيعية » ، نجد آثاراً قوية لأيديولوجيا الكاتب قد تيسر سبل هذه الدراسة .

***

وأول سؤال يطرح هنا هو السؤال الخاص بالنوع : هل نستطيع فى الأعمال الأدبية أن نعزل نوعا ، نسميه « رواية الأرض » ، على نحو ما حددت من قبل « رواية الحب » ، أو « الرواية التاريخية » ، أو « رواية المغامرات » ؟

وأبدأ بأن أقدم هنا مجرد فرضية ؛ أن هناك « رواية أرض » تكون نقطة الانطلاق فيها هى علاقة الإنسان بالأرض ــ ملكية الأرض-أو الرغبة فى الامتلاك ، الطرد من الأرض ، الهجرة ، التشرد ، الرحيل منها والرجوع إليها ــ فتحدد هذه العلاقة نظام الشخصيات ، ومجرى السرد ، وإطار الوصف ، وأسلوب المجاز ، هذه العناصر كلها التى ترتبط بالتمليك أو بالتهجير ، والتى تحكمها أيديولوجيا المؤلف ، هذه الأيديولوجيا التى تتكشف عبرها الأيديولوجيات السائدة فى مجتمعه ، الخاصة برؤية العالم وبمفهوم الأدب معا . وسوف ندرس علاقة الأيديولوجيا بالأدب عبر ارتباط القيمة بالزمان والمكان داخل العمل الأدبى فى علاقته « بالزمكانية » الخارجية ، حسب تعبير « باختين » المشهور .

ولنبدأ إذن بتعريف النوع كما نراه ، ثم ننتقل إلى دراسة المكان والزمان والقيمة كما تبدو فى ثلاث روايات تنتمى إلى ثلاث لغات وثقافات مختلفة ، تعد نمطية بالنسبة للثقافة المعنية ، أى :

الأرض ، الفرنسية ، لإميل زولا ، ١٨٨٧ . عناقيد الغضب ، الأمريكية ، لجون شتاينبك ، ١٩٣٩ .
الأرض ، المصرية ، لعبد الرحمن الشرقاوى ، ١٩٥٤ .

***

تعريف « رواية الأرض »

إلى « جورج ساند » ، الروائية الفرنسية فى القرن التاسع عشر ، ترجع المبادرة بما سمى بعدها « بالرواية الريفية » (le roman rustique) التى كانت تعارضها مع ما كانت تسميه « الرواية الإقليمية » (le roman régional) . قالت هذه الروائية :

« تسمى « ريفية » [. .] أية رواية يكون إطارها الوحيد هو الريف ، وشخصياتها الأساسية من الفلاحين . وأقصى ما نستطيع هو أن نستثنى فى هذا الإطار القروى القرية الصغيرة ، ونقبل فيه شخصيات عارضة ، كالمعلم والقسيس والطبيب »(٩).

وتضيف الكاتبة إلى هذا التعريف ملحوظة ، هى أن التعاطف مع الفلاحين أمر ضرورى ، وأنه لم يكن متوافرا لدى بالزاك وزولا ، وأنهما أخفقا ــ حسب قولها ــ فى الرواية الريفية ؛ أما بلزاك « فلأنه رأى فى الفلاح قاطع طريق مهددا للنظام الاجتماعى ؛ وأما زولا « فلأنه حوّل القرية إلى مكان منحل »(١٠) .

وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات تقوم بتقليص النوع فى مكونات واضحة ، فإنها لا تبدو لنا كافية لتعريفه . ويبدو لنا أكثر اقترابا من هذا التعريف ، المشروع الذى لخص فيه « زولا » خطة كتابه عن الأرض ، حيث يقول :

« الأرض . أريد صنع القصيدة الحية للأرض ، ولكن دون رمز ، بل فى صورة إنسانية . أعنى بذلك أننى أريد أولا أن أرسم ــ فى أسفل الصورة ــ حب الفلاح للأرض ، وهذا الحب المباشر لامتلاك أوسع رقعة ممكنة من الأرض ، وعشق المزيد منها لأنها فى عينيه شكل الثراء ؛ ثم أرتفع إلى حب الأرض ــ الأم ، الأرض التى تمنحنا كل شىء : كينونتنا ؛ جوهرنا ؛ حياتنا ، الأرض التى سوف نعود إليها . . »

وقد قيل إن الفلاح هو الحيوان الشرس ، المجرم ، فى الأرض الطيبة الساكنة . أرسم هذا وأبتعد عن السوداوية الزائدة ، وأحاول أن أدرك فى العمق عظمة الفلاح ، هذا الكائن الذى يظل هو الأقرب إلى الأرض . أتفادى أن أجعله أكثر نبلا مما هو عليه ، كما أجد عظمته الخاصة وأظهرها . التاريخ ــ الفلاح الذى لم يكن يمتلك ، ثم امتلك يوما . كيف ؟ ومتى ؟ ثم تقسيم الملكية الصغيرة ، ثم التقسيم الذى يستمر عبر الميراث . النتيجة الاجتماعية لهذه الواقعة ، وإلى أين تؤدى ، وإذا كان واردا أن تعيد الملكية الكبيرة إنتاجها . وهنا سوف

أسترد جزء الاشتراكية فى الكتاب . يدرس إذن دور الفلاح سياسيا ؛ ما كان عليه ، ما هو عليه ، ما سوف يكون ، ودوره فى مجتمعنا ، عبر الملكية ؛ فهو الأغلبية ، والقوة الصماء ، النائمة ، ولكنها القوة التى تستطيع أن تقرر فى لحظة أشياء عظيمة . يدرس ذلك ، ويوضح أيضا فى إطار الدين ؛ وأعتقد أنه يتحول إلى الكفر . . وأخيرا يجرى الاختبار على كل المسائل التى طرحت .

إن الموضوع هنا ليس هو الأرض ، مرة أخرى »(١١) .

هنا لا نجد موضوعا فحسب ، بل أيضا ــ كما قال « هنرى متران » ــ « سلما من الموتيفات السردية والوصفية » ، وملخصا لموضوع شاعرى وعالمى حول حب الفلاح للأرض ، وتطور الملكية الزراعية ، وموضوعا اجتماعيا بحتا يتعلق بنتائج جشع الفلاح وحبه للأرض وللامتلاك(١٢) . ولنضف هنا أن زولا يرسم أيضا نسيج العمل الأدبى : صنع القصيدة الحية للأرض دون رموز بل فى صورة إنسانية ، ودرجات الارتفاع من الواقعية إلى الأسطورة : « فى الأسفل » . . . « ثم أرتفع » ؛ وحدود الأسلوب الابتعاد عن السوداوية فى الرسم . وعبر المواضيع و« الموتيفات » ، يرسم « زولا » خطة تحريك مأساة اجتماعية ونفسية ، وينتقل من واقع إنسانى تاريخى معاصر إلى عمل أدبى تعد الأرض فيه محور « الزمكانية » ، ومحرك الحبكة الروائية ، عبر القيمة والأيديولوجيا التى تنظم الشكل والدلالة معا .

فتعريف « رواية الأرض » هو إذن ، بالنسبة لى ، أنها عمل أدبى ينطلق من وجود رقعة أرضية ، فى الحقيقة أو فى الخيال ، تحرك الحدث الروائى عبر أيديولوجيا للأرض ، وتنظم العمل عبر المكان والزمان ، مع القيمة المرتبطة بها . وسوف ندرس فى الروايات الثلاث المذكورة تلازم الرأسى والأفقى ، عبر القيمة ، فى العمل الأدبى . أما دراستنا الطويلة فسوف تبين ، فى الروايات الثلاث وفى روايات أخرى ، تأثير هذه العلاقة فى نظام الشخصيات ، وفى بناء السرد ، وفى طرق الوصف ، وفى أسلوب المجاز .

***

فى أرض « زولا » ، يقرر « فوان » ، الفلاح الشيخ ، أن يقسم أرضه بين أطفاله الثلاثة وهو على قيد الحياة . ويعلن « زولا » فى مشروع خطة الكتاب أن الإشارة التناصية هى هنا إلى « الملك لير » لشكسبير ؛ فمثل « الملك لير » يجد الأب العجوز نفسه منزوع الملكية ، مضطرا بعد وفاة زوجته إلى أن يتنقل بين منازل أبنائه الثلاثة ، وأن يخضع لجشعهم ولعنفهم . وهو ينحدر تدريجياً حتى يقتله أكثر أبنائه فظاظة ــ وهو « بوطو » ــ مع زوجته ، أمام عيون أطفالها المنزعجة .

أما عناقيد الغضب فتصف تضامن أفراد أسرة من الفلاحين طردتها من أرضها الملكية الكبيرة للبنوك وللشركات المساهمة ، وميكنة الزراعة التى استغنت عن يدهم العاملة . وإنهم ليرحلون من « أكلاهوما » فى شرق أمريكا إلى « كاليفورنيا » فى غربها ، باحثين عن العمل والاستقرار ، إن لم يكن عن الرخاء ، فى تلك « الأرض الجديدة » ــ كما تصفها الشخصيات المختلفة .

أما أرض الشرقاوى فهى ــ كما يعرف القراء العرب ــ قصة قرية مهددة بقلة الماء نتيجة لطموح المالك الإقطاعى ، الذى قرر أن ينقص الكمية اليومية لاستعمال كل فلاح ، وأن يبنى سكة زراعية لربط قصره بالطريق الزراعى ، مهدداً رقعة أرض الفلاحين .

١ - المكان الدال

مما لا شك فيه أن أكثر الروائيين الثلاثة اهتماما ببناء مكان دال فى « رواية الأرض » ، هو « زولا » . ونستطيع أن نتبين من الإضبارة التحضيرية للرواية خطة مواقع الفعل الروائى عبر الوصف الدقيق والتسمية للأماكن ومقياس المسافات ، مصحوبة بالرسوم المبينة للقرية ، ومنازل الشخصيات المختلفة ، ورقعة أرض كل منها ، والميدان العام ، وقاعة الاحتفالات ، الخ . ويأخذ الجزء الأول للرواية على عاتقه بناء المكان الدال الذى سيتحقق فيه الفعل كما يراه أحد أبطال الرواية ، هو « جان » ، الآتى من المدينة ، حيث كان عاملا ، واستأجره « هورد كان » ، المالك المتوسط ، كى يعمل فى أرضه .

ومنذ الجملة الأولى ، تنشأ العلاقة بين « جان » والأرض عبر عمله ، أى بذر البذور(١٣) . إن « جان » يتحرك ذهابا وإيابا ، ممسكا بكيس البذور الأزرق بيد ، وراميا البذور باليد الأخرى ، فى حين يخبرنا الراوى أن الميكنة لا تستعمل إلا فى الملكية الكبيرة . وطبقا لإيقاع خطوة جان نرى ما يرتسم فى حقل رؤيته ؛ فجان هنا يلعب دور « الشخصية المركزية » للرؤية . وتظهر لنا رقعة الأرض المتوسطة ، المباينة للرقعة الكبيرة التى كانت تسود علاقات الإنتاج قبل الثورة الفرنسية . وتعد الرقعة المتوسطة ــ وكذلك الصغيرة ــ العلامة الأساسية للرواية ، حيث تركز فيها دلالة الرواية كلها ، كما سيتبين . ويحدد « الراوى » منذ البداية مقياس الرقعة ــ ٥٠ « آرا » (الآرا تعادل مائة متر مكعب) ــ شكل المنزل القروى المتوسط بجدرانه المنخفضة ، « بقعة سمراء » فى فضاء الأرض الكبيرة ، التى تقع فى منطقة « البوسى » الفرنسية حتى مدن « شاتودان » و« أرليان » . وهذه الأماكن قائمة فى الواقع . ويصف الراوى ما فى تلك الطبيعة الحزينة من إملال ، بالسماء الرمادية الغائمة الطاغية ، التى تؤكد العلاقة المجازية بين الإنسان والأرض . والواقع أن شخصيات الرواية تصطبغ بما فى هذه الطبيعة اليائسة من كآبة فى الأفق البعيد تميز كذلك نظرة « جان » (الذى لم يكن فى الحقيقة يرى ، لأنه منهمك فى عمله الآلى ، بل كان يرينا ، كما هو مطلوب منه) إلى قرية « رونى » التى سوف ترتكز فيها أشواق الشخصيات وطموحاتها . فالمكان عند « زولا » ــ كما كان الحال غالبا فى الرواية الطبيعية ــ يحدد بمقاييس وتسميات قائمة فى خارج الرواية . وسوف يتأكد المنطق الداخلى لها عبر تعرف الأسلوب الخاص بها ؛ وهذا ما يسميه « فيليب هامون » « قرائية » النص . وبالإضافة إلى الدقة فى تحديد المواضع فى نظر « جان » : « على الطرف » « فى الوسط » ، « فى اتجاه الغرب » ، « فى الجنوب » ، « فى اتجاه الشرق » ، يقوم الوصف بدور التمهيد للصراع المأساوى الذى سوف يمزق الشخصيات . هذا فى الوقت الذى تسود فيه العزلة والصمت العلاقات الإنسانية : « إنه صمت الفلاحين الذين يمشون أميالا جنبا إلى جنب دون أن يتبادلوا كلمة »(١٤) . وهذا الصمت يتشابه مع الطبيعة الكئيبة : « كانوا قد وقعوا من جديد فى

صمتهم ؛ لم يفتحوا أفواههم بعد ، كأنما اجتاحتهم الجهامة الرزينة لمنطقة « البوسى » هذه [١٥]

وفى عناقيد الغضب ، نجد أيضا التسمية الدقيقة ، الواقعية ، للأماكن ـ « كاليفورنيا » ، « أكلاهوما » ، الخ ـ وأحيانا المقياس الدقيق كما هو الحال عند زولا . ولكن مسرح الفعل يتسع هنا كثيرا . فالمكان الدال الأساسى ليس محدودا مثل رقعة « زولا » ، بل ينبسط باتساع أمريكا الكبيرة ، من الشرق إلى الغرب .

وتفتح الجملة الأولى للرواية آفاقا عظيمة لن تتاح للمحمة « شتاينبك » : « فوق الأراضى الحمراء ، وفوق جزء من الأراضى الرمادية فى أوكلاهوما ، وقعت الأمطار الأخيرة فى بطء ولم تشق الأرض المصدعة . »[١٦] . وكذلك : على « الطريق القومى ٦٦ » تنتقل أسرة « جواد » فى عربة نقل متدهورة من أوكلاهوما ، حيث كانت أرضها التى طردهم منها الملاك الجدد ـ البنك والشركة المساهمة ـ إلى كاليفورنيا ؛ إلى المكان الخيالى ، الطوباوى ، الذى تحلم به الشخصيات ، ظانة أنه أرض « شجر البرتقال ، والبيوت البيضاء ، والشمس » ، حتى تتكشف لهم حقيقة استغلال النظام الرأسمالى فى هذه المنطقة المرغوب فيها ، كما هو فى المنطقة التى اضطروا إلى الهجرة منها .

وتوصف الأرض كثيرا فى رواية « شتاينبك » ، فى النفس الملحمى الذى يشخص الرواية . توصف الأرض التى سحقتها الرياح ، وأحرقها الجفاف ، والتى تحيا بالناس وتموت بالآلة والبطالة : « كانت الأرض تبدو حمراء دامية فى الضوء الخافت » [١٧] ، فى مقابل ضخامة الطبيعة الأمريكية فى « قمم أريزونا البيضاء الصخرية » [١٨] . ويبنى شتاينبك علاقة تعارض أساسية بين الأرض الحية ، أرض الناس ، والأرض التى اغتيلت ، الخاضعة للجرار وللقوى اللاإنسانية فى النظام الذى أدى إلى غربة الإنسان . ويتسم المكان بتعارض آخر مكافىء لهذا ، بين الإنسان والأشياء (عربة النقل المنحدرة ؛ الجرار القاسى ، الأدوات ، بضائع الحضارة الحديثة التى تباع على الطريق) ؛ فلهذه الأشياء وظيفة مجازية ، من حيث هى رموز لتغريب الإنسان . فالتعارض بين نظام الأشياء ونظام الأبطال له إذن وظيفة مجازية ، وعلى وجه التحديد وظيفة المجاز المرسل ، الذى يحدد دلالة الرواية الأساسية .

أما أرض الشرقاوى فلا تهتم بالتسميات والمقاييس ؛ فالراوى يسميها « قريتى » . وهى تتعارض مع « البندر » و« العاصمة » . ويحدد المؤلف كذلك الصراع الذى ينشأ عن التعارض بين القرية والمالك الإقطاعى من ناحية ، وبين القرية والمدينة التى تسيطر عليها قوى النظام السائد : الاستعمار البريطانى وحكومة صدقى الرجعية من الناحية الأخرى . وفى حين تعين عناصر الزمن التاريخى فإن المكان لا يحدد ، بل يرمز إلى أنه قرية مصرية ، بحقولها وطرقها وجسورها . الخضرة « ريانة » ، والجسر المترب تحرقه الشمس ، والبيوت قائمة وسمراء دائما . هناك ثبات لعنصر الماء : ماء النيل والترع ، وماء « الطلنبة » ؛ الماء المرفوضة المرغوبة ، التى تغتصب وتحرض على القتال ، والتى يمكن أن يموت الإنسان من أجلها .

وهناك صراع آخر يقسم المكان ، هو الصراع الذى يتمثل فى التعارض بين الجسر التقليدى ، رمز الريف المصرى ، والطريق الزراعى الذى يمتد إلى قصر المالك الإقطاعى ، حارما كثيرا من أسر الفلاحين الصغار من رقعة من أرضهم .

٢ - الزمان والتاريخ

تتكون « الزمكانية » ، فى رأى « باختين » ، من العلاقة الضرورية التى لا تنفصل بين الزمان والمكان . ويلعب الزمان فى هذا الثنائى الدور الأساسى ؛ فهو الحركة التى تحيى المكان ، والتى تمنح عقدة العمل الأدبى ثراءها ودلالتها [٩] . وتضىء هذه الفرضية الروايات الثلاث ، انطلاقا من زمكانية كل منها .

فالحقل الذى يزرعه « جان » فى بداية رواية « زولا » هو الرقعة[٢٠] ؛ أى العلامة على زمن تاريخى ؛ زمن الأرض التى قسمتها الثورة الفرنسية فى ١٧٨٩ وزادت انقساما فى القرن التاسع عشر ، نتيجة للميراث ، مقلصة بذلك مكان البشر ، ومحرضة لهم على العنف الإجرامى . ومن ثم فإن رقعة الأرض فى رواية الفلاحين« لبلزاك » ، تمثل الزمكانية الأساسية التى تحدد أرضية الوصف وتسلسل السرد ، والتى تقطع الحبكة الروائية وفقا لأخلاقيات (أو لا أخلاقيات !) « زولا » : « من يشعل حربا يملك أرضا » (qui guerre a terre a) . وكان « بلزاك » قد قال فى روايته ما يحمل المعنى نفسه : « قل لى ماذا تملك أخبرك بما تعتقد (Dis - moi ce que tu as je te dirai ce que tu penses)

والزمن الواقعى لرواية « زولا » هو زمن نابليون الثالث ، إمبراطور ١٨ برومير . . « هذا السفاح المطلق ، حسب وصف « ميشيل بوطور » ، الذى أدى قلبه للحكم فى ٢ ديسمبر إلى فقدان الملايين من البشر آدميتهم [٢١] . وأثر هذا الفقدان اللاآدمية واضح فى أرض « زولا » .

وتظهر آثار أخرى للزمن التاريخى فى الرواية فى صورة أكثر مباشرة ، حيث تسمع من خلال المناقشات بين الشخصيات ، نقاشا كان يدور فى تلك الحقبة حول المسائل الزراعية ، يحمل وجهتى نظر : وجهة نظر « المحافظين » (protectionnistes)الذين يحمون السوق الداخلية ؛ ووجهة نظر محبذى . . « التبادل الحر »- libre échangistes) ـ وكان الخوف من المنافس الأمريكى فى سوق القمح يسبب رعب المزارعين الفرنسيين المقيدين بطرق الزراعة التقليدية ، فى حين كان استخدام الميكنة فى الزراعة الأمريكية قد اتسع نطاقه أواخر القرن التاسع عشر ـ تقول إحدى شخصيات الأرض : « إذا استمر تصدير القمح الأمريكى فلن يوجد فى فرنسا فلاح واحد بعد خمسين سنة »[٢٢] .

وأخيرا هناك صفحات جميلة الخيال ، يختلط فيها الماضى بالحاضر ، وتمتزج القصة الشعبية بالتاريخ ، ويمتزج الأسى بالأمل ، على غرار قصص السمر التى تقصها الشخصيات فى سهراتها الليلية . يحكى التاريخ عن الفلاحين فى فرنسا منذ العصور الوسطى ، مصورا خضوعهم الأزلى ، ثم قيامهم فى هبات عنيفة ، حتى يأتى اليوم الذى يدركون فيه أنهم القوة الحقيقية . لقد رأى « زولا » ، مثل « بلزاك » قبله ، أن الثورة الفرنسية فى ١٧٨٩ لم تُثِر إلا البرجوازية ، وأن « الفلاح استمر هو الفلاح »[٢٣] .

وفى عناقيد الغضب تتمثل « الزمكانية » الأساسية للرواية فى

الطريق بين الأرض المهجورة والأرض المرغوب فيها ؛ هذا « الطريق القومى ٦٦ » ، الذى يحمل مع العربات « الغوغائية » ألوفا من المهاجرين الذين طردتهم « الشركة المساهمة » من الشرق فى « أوكلاهوما » إلى الغرب فى « كاليفورنيا » . ويوظف القص علامة الطريق توظيف المجاز المرسل ؛ فهو علامة الانتقال الإنسانى الضخم الذى سببه الاتساع الفجائى فى نظام الاستغلال الرأسمالى فى الريف الأمريكى .

ولهذا الانتقال مستويات مختلفة ؛ فإلى جانب الانتقال الجغرافى هناك الانتقال التاريخى والاجتماعى والنفسى لأناس يهجرون أرضهم للبحث عن العمل المأجور . وقد نزع هؤلاء البشر من أرضهم التى كانوا يزرعونها بأيديهم ، والتى دفنوا موتاهم فيها ؛ فهم ، بحسب قولهم ، منتزعون من أنفسهم . لقد أصبح الماضى « نجسا » ، والآن تتساءل الشخصيات عما إذا كانت تستطيع أن تعيش المستقبل : « هل نستطيع أن نبدأ من جديد ؟ » ؛ أو « كيف نعيش حياة غير حياتنا » ؟

وتنقسم الرواية إلى أجزاء ؛ بعضها لسرد أحداث الرواية ، التى تقع جميعا فى « **الطريق القومى ٦٦** » حيث عربة النقل القديمة تنقل أسرة « جواد » من « أوكلاهوما » إلى « كاليفورنيا » ، وأجزاء أخرى مفسرة للحقبة الزمنية ، ولتغير القيم ، فى أسلوب شاعرى ، ملحمى دائما . وفى هذا كله استعادة لزمن انتقال المالك الصغير من الزراعة الفردية إلى الميكنة الزراعية والملكية المساهمة الكبيرة ، حيث أصبح ملاك الأربعين « آربان » مهاجرين ، فى حين تزداد قوة ملاك المليون ، وتضاف إلى قوة رجال المال والبنوك فى العصر الحديث .

وفى أرض الشرقاوى يمثل الطريق أيضا « الزمكانية » الأساسية ، ولكنه هنا مختلف ؛ فهو علامة على زمن آخر ومكان مغاير . وهذا الطريق غير « الجسر » أى الطريق غير المسفلت ، الذى يجاور القرية والحقل . هذا الجسر التقليدى يهدده الطريق الزراعى ، رمز سلطة الحكومة المتعاونة مع المالك الزراعى الكبير . والطريق يرمز أيضا لزمن حديث ، يظهر فيه إنسان جديد ، هو العامل الذى تكتمل صورته فى آخر الرواية .

و « الزمكانية » الأساسية الأخرى هى الماء ؛ فالماء هو سبب الصراع الذى واجه فيه الفلاح الفقير المالك الكبير الذى تحميه الدولة . والخلفية هنا هى تاريخ مصر قبل ثورة ١٩٥٢ ؛ مصر التى كانت تحكمها الحكومات الخاضعة للإنجليز . وهذا التاريخ يتداخل فى النص السردى ، بلسان الراوى أو إحدى الشخصيات ، العائدة من القاهرة ، أو التى تعيش فيها ، فى الغالب . فمن خلال الزمن التاريخى تكتسب الصراعات الدقة التى يفتقدها وصف المكان (النمطى ، العام) فى حين يمثل الحديث هنا ، أى كلام الناس وحيوية الحوار ، الدلالة الاجتماعية والأدبية الأساسية للرواية .

وهنا يختلط الماضى بالحاضر كذلك ؛ فالماضى كامن فى ذاكرة الشخصيات ، مثل أحداث ثورة ١٩١٩ ، أو تزوير الانتخابات .

٣ ــ الأيديولوجيا والقيمة

يتعين على التقويم تحديد الأفق الزمانى ــ المكانى للنص . فالتقويم هو الذى يحكم الاختيارات الأساسية ؛ كالحبكة ، والشخصيات ، والأسلوب ، والتسلسل السردى ، والمواضع الدلالية . ولنأخذ هنا القيمة أولا بالمعنى « السوسيرى » للتمييز ، حيث تشكل كل قيمة بالتعارض مع القيم الأخرى فى النظام الرأسى ، ثم ننظر إلى القيمة كما بلورها النقد المعاصر ــ ومازال المفهوم يختبر بطرق مختلفة ــ منذ « باختين » ، ثم « جاكبسون » ، ثم « لوتمان » ثم « هامون »[٢٤] . فالقيمة هنا هى العنصر السائد (La dominante) ، المركزى (L'élément focel) الذى يحكم العمل الفنى ، وتخضع له عناصر هذا العمل الأخرى .

وفى « رواية الأرض » يتمثل العنصر المركزى الأساسى الذى يحكم العمل الفنى فى ملكية الأرض أو عدم الملكية . فالأب « فوان » ينحدر فى رواية « زولا » لأنه فقد أرضه ، ويحكم هذا العنصر كل العناصر الأخرى كلها . ومن ثم فإن تماسك الإنسان ، الذى يبرز جوهره ، تحدده فى هذه الرؤية ملكية الأرض . إن « الكينونة » هنا ، حسب تعبير « فيليب هامون » هى « الملكية » (L être est un avoir)[٢٥] . « بوطو » يقتل أباه طمعا فى الأرض ، ويرغب فى أرض أخيه الذى صار ضعيفا نتيجة لانحلاله وسكره الدائم (ومما يؤكد سوداوية رؤية « زولا » أن هذه الشخصية المتدهورة هى أكثر الشخصيات وعيا فى الأرض !) وفى **عناقيد الغضب** أيضا نرى ملكية الأرض تحدد الهوية والاتساق . لكن قوة المال هنا لم تكن بعد قد طغت على العلاقات الإنسانية . إن الأرض هنا مازالت تعنى التعامل اليدوى مع الأرض ، أى العلاقة الجسدية بها . الأم « مان » تضمن استمرارية المجموعة وتخاف عليها التشتت ، فتظل طوال الرواية تحمى أفراد أسرتها وتخاف عليهم التفتت الذى يهددهم جميعا ، ويهددها معهم ، نتيجة لضياع الأرض .

أما فى أرض الشرقاوى فإننا نرى ملكية الأرض أو عدم ملكيتها ، مع تفاوت درجات الامتلاك ، تحكم عناصر القص . فالملكية تضمن أولا شرف الإنسان وكرامته ، وإن كانت ملكية فدان واحد . ومن ثم فإن خضرة ودياب يفتقران إلى الشرف والأخلاق لأنهما لا يملكان أرضا ؛ ويتصرف الشيخ شناوى على نحو يختلف عن الملاك الصغار . ثم تدور الحبكة الأساسية حول الصراع بين المالك الكبير والفلاح الفقير .

ومن هذا النظام الرأسى ننتقل إلى التشكيل الداخلى للعمل ، فى إطار كل رؤية معيارية « زمكانية » خاصة ، فننتقل بذلك إلى النظام الأفقى للعمل الأدبى ، أى إلى الترابط السياقى للقص والتقنيات الأسلوبية الخاصة به . وندخل هنا فى خصوصية كل عمل كبير ؛ أعنى العمل الذى لا يقلد ولا يعاد إنتاجه ، برغم الاتفاق على بعض المبادىء العامة . فالنظام الرأسى القيمى يشكل السياق القصى الأفقى ، حسب بعض المجريات العامة التى ترصد فى الدراسة الأدبية بوصفها تقنيات العمل . أما جمال العمل الأدبى ودلالته الخاصة ، فيعطينا مستوى آخر من الصراع ــ لن أدرسه هنا بل فى الكتاب الذى أعده ــ بين عناصر الأيديولوجيا والقيمة الفنية .

وفى خطة الأرض ، وضع « زولا » الأب « فوان » ، « هذا الفلاح الذى سفعته الشمس وجففته الأرض »[٢٦] ، ليكون « الوجه الكبير ، المركزى » للقصة . لقد ارتعش من الخوف أمامه جميع أطفاله ، ولكن « شيئا فشيئا فقد السلطة . وهذه هى حركة الشخصية

فى الكتـاب كله » . . ويفسـر « زولا » رؤيتـه : « الـوصـول إلى الانحدار ، السحق ، الإلغاء ؛ ومن ثم إلى الصلابة ، الرغبة فى الموت ، سهولة الموت ، الحيوان الذى شاخ ؛ الذى كان له نفع فى زمن ثم يقتل عندما يصبح لا يفيد فى شىء » . ويضيف « زولا » « يجب أن يكون هذا من النواحى الجميلة فى الكتاب ، حيث تعالج هذه الصورة ، وتدرج جيدا »[٢٧] .

وقد وفى « زولا » بوعده ؛ فصورة « فوان » المشرد فى الحقول والطرق مثيرة للغاية : « كانت أرضه قد ضاعت ، وقريبا سوف يضيع بيته »[٢٨] . وكذلك قصة وحدته عندما لم يعد يستمع إليه أحد فى نهاية الرواية ، حتى حفيده الصغير الذى كان يعطف عليه : « لم يبق له حتى هذا الطفل ليتحدث معه ، فانغمس فى الصمت المطلق ، واتسعت عزلته واكتملت . لا كلمة أبدا ، فى أى شىء إلى أحد »[٢٩] .

ويستعمل التعبير عن حب الأرض والملكية التشبيه الـدارج بين الأرض والمرأة فى استعارة طويلة « منسوجة » (métaphore filée) عبر صور مختلفة للزرع والخصوبة والنثر والجنس . لقد أحب « فوان » الأرض كما يحب الرجـل « المرأة التى تقتله والتى يمكن أن يقتـل من أجلها . . . الأرض »[٣٠] .

وقد أظهر « فيليب هامون » كيف يعكس اختيار الأسماء استعـار الرقعة : « فوان » يعبر عن الاختـلاع ، و« رونى » عن « التفتيت » وبـارى هاش (المحـامى) عن التقـطيع[٣١] . ولم تـدرس إلى الآن استعارات المرأة والأرض فى ازدواجية التعبير عن الجنس والخصـوبة التى تشكل أساس أسلوب الرواية .

وعلى الرغم من قسوة الأرض فإنها جميلة ، وعظيمة مثل « البحر الهائج » ، وحزينة مثل السماء « الرمادية » ، « الصماء » ، « البـاردة كالثلج » . وإيقاع الزرع والقمح « الأشقـر » ، الطائر فى الهواء ، يعطى الرواية البعد الأسطورى الذى يتمثل فى تحدى الإنسان للطبيعة عبر عمله ، الذى يضع الإنسان الصغير فى مواجهة الأرض العظيمة ، الضخمة[٣٢] .

وفى عنـاقيد الغضب نـرى توظيفـا آخر لملكيـة الأرض بوصفهـا « العنصـر المركـزى » للعمل الأدبى . هنـا لا تُقَابَل ملكيـة الأرض بلاملكيتها ، أو بملكيتها الصغيرة ، بل بمشكل آخر للملكية ، يتمثل فى التعارض بين إنسان الجرار ، العامل فى شركة مساهمة ، الذى لم يكن «قد عرف الأرض أو امتلكها أو ركع لها» . . . والذى «لا يؤمن بها . . .»[٣٣] ، والفلاح الصغير الذى كـان يملكها : « هـذا الذى يجعلها ملكنـا ، أننـا قـد ولـدنـا فـوقهـا ، وعملنـا فيهـا ، ودفنـا فيها. . . »[٣٤] . . « هذا الذى يعطى حق الملكية وليس مجرد ورقة تحمل أرقاما فوقهـا »[٣٥] . وفقدان الأرض يعنى فقـدان الإنسانيـة والاغتراب عبر الجرار والأشياء ، أى الخضوع لعالم المال : «كما يقول الآخر ، تعتمد حريتك على النقود التى لديك كى تشتريها بها »[٣٦] .

ولكن هذه القسوة لا تؤدى إلى أن يقسو الفلاح الصغير على الفلاح الصغير كما فى روايـة « زولا » . الصراع الأسـاسى هنا يتمثـل بين الإنسان والنظام الصناعى الرأسمالى ، الذى يجرده من كل شىء . وبـين الرجـال المجردين يتـنظم التضـامن الإنسـانى ، والتعـاون ، والاتساق ، حتى التمرد الذى يعطى دلالة عنوان الرواية : « عناقيد الغضب » .

وهذا التضامن يمفصل الرواية ، مثل ملحمة عظيمة تؤكد الإيمان بـالإنسان واستمـراريته ، عـلى الرغم من الآلـة ومن منطق المـلاك الكبـار ، الذين يـوظفون فى الـرواية تـوظيفـا صـارمـا . إن نـظام الشخصيات يبنى عالم التضامن الإنسانى حـول « مان » الأم ، هـذا الوجه المركزى لرمز الاستمرارية . إنها هى التى تـدعم جميع أفـراد الأسـرة كلما انتـاب اليـأس أحـدهم ، وتضمن بقـاءهم ، وتنـظم حياتهم ؛ وفيها تمتزج القوة بالحنان الإنسانى والحب ورهافة المشاعر .

ويتعارض نظام الشخصيـات مع نـظام الأشيـاء ، حـاملا دلالـة الاغتـراب . وتتمثل الأشيـاء فى الجرار وبضـائع مقـاهى « الطريق القومى ٦٦ » المتماثلة ، التى لا طعم لها ولا خصوصيـة ؛ فى بقالـة الشـركـة المستغلة لحقـل الخوخ فى الغـرب ، وفى عـربـة النقـل المستهلكة ، التى تحتاج على الدوام إلى الإصلاح ، معـطلة لحركـة الفعـل ، ومثيرة للقلق (لن نصـل أبـدا !) . إنها تستهلك النفط ، وتهدد فى كل لحظة بالتـوقف ، والحيلولة دون الـوصول إلى الأرض الطوباوية . وتعد عربة النقل هنا علامة كنائية أساسية ، رامـزة إلى تشرد أسرة « جواد » نتيجة للنظام الرأسمالى . فالرواية روايـة زمن جديد عبر مكان متنقل ؛ فمن الحقل إلى الطريق قد استقر نظام آخر للقيم : « لحظات صمتهم الطويلة المتأملة ، التى كان موضوعها فى الماضى حقولهم ، قد تحولت الآن لتستهدف الطريق الـواسع ؛ إلى المسافة المتبقية حتى الغرب »[٣٧] .

وفى أرض الشرقاوى نجد أيضا أن الأرض هى التى تمنح الإنسان الكرامة والصلابة والاستمرارية . إن عبد الهادى البطل يستمد قوته من هذه الأرض التى يمتلكها ويعرفها : « إن هذه الأرض الواسعة التى تمتد إلى جواره لتملؤه إحساسا بالثبات والرسوخ والشرف . . لم يكن يرى منها شيئا فى الليل ، ومع ذلك فقـد كان يعـرفها . . . يعـرفها جيدا ، يعرف وجهها وقنواتها وكل مسلك فيها . . . ويعرف شكل أعواد الذرة الغضة التى تنبثق من الأرض على مهل .

إنه الآن ليقف إلى جوار الأرض التى يملكها هو والتى ورثها عن أبيه ، وحمل الفأس الصغير عليها وهو طفل . . إنها نفس المنقرة التى حملها أبوه عندما كان طفلا . . »[٣٨] .

وعلى العكس من ذلك تقع الشخصيات التى لا تمتلك شيئـا من الأرض فى الدعارة والذل ، مثل خضرة التى تبيع جسدها بثمن ضئيل لمن يطلبه . أما الشيخ الشناوى ، فيبيع كلمته ، ويكتفى بأن يدعو الله أن يجنبه إدانة الحكـومة لتحـالفها مـع المالـك الكبير ، الـذى يحرم الفلاحين الماء : « لو كان سيدنا يملك قيراطا واحدا على الأقل . . ولو أنه أعمل فيه الفأس ، وانحنى عليه ، وحفر له القنوات . . لما اعتقد أن أمر الله هو الذى حرم القرية من الماء ، لينعم به الباشا ، ولروى أحاديث أخرى . . ولآمن أن الحكومة ـــ لا الله ـــ هى التى تحرم أرض الفـلاحين من المـاء ، وتميت أعواد الـذرة الغضة . . . ولتـأكـد أن الحكومة وحدها ـــ لا الله ـــ هى التى تصنع المصائب »[٣٩] .

ويحدد هذا النظام الرأسى سياق القص على ثلاثة مستويات :

(١) مستوى التسلسل السـردى ، حيث يبنى الحبكة الـروائية عـلى صراع الفلاحين والمالك حول المـاء ، وصراع الفـلاحين والحكـومة نتيجة لبناء الطريق الزراعى . وكانت الحكومة متحالفـة ـــ بطبيعـة

الحال ــ مع المالك فى الصراع الأول ، على نحو يجعل الدلالة العامة للقصة تنتج عن صراع الفلاحين مع السلطة ، بتوحيد الصراعين : « وطافت برأسه صور بشعة عن أرضه التى ستموت من العطش فى حوض الجسر ، والأرض التى اضطر تحت ضغط الأزمة والحاجة إلى رهنها تحت يد محمد أفندى ، والأرض التى يمكن أن تنتزعها الحكومة لتقيم عليها السكة الزراعية »[٤٠] .

(٢) مستوى التعارض بين الجسر التقليدى وجماله الهادىء ، والطريق الزراعى ، مع ما يمثل ذلك من اختراق عنيف لحياة الفلاحين : « ينظر إلى النهر وإلى الحقول ويعجب لهؤلاء الذين يتركون الجسر الجميل المستقيم ويقيمون بدلا منه سكة زراعية جديدة ملتوية ، لتمر أمام قصر الباشا »[٤١] . وهنا يحتاج البحث إلى التأمل فى قيمة الدفاع عن الماضى المهدد ، التى تضاف إلى الدفاع عن الأرض ، فى حركة التمرد ضد القوى القاهرة .

(٣) مستوى نظام الشخصيات حسب هذه الصراعات ، ولكن أيضا فى محاكاتها لأنماط قائمة خارج النص ، مع جميع الفئات الموجودة فى القرية : من المالك إلى المعدم ، إلى الشيخ ، والبقال ، والمعلم ، الخ ، والتحديد الزمنى عبر أحداث السياسة بأسمائها وتواريخها المحددة .

والوصف هنا لا يصل إلى دقة « زولا » أو شاعرية « شتاينبك » ، ولكنه يعبر مع ذلك عن غنائية أرض مصر وجمال نيلها . وهنا يضع الراوى نفسه فى استمرارية رؤية « زينب » : « كانت قريتى هى الأخرى جميلة كقرية « زينب » ، وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرها ، وتلقى ظلالها المتشابكة على أرض النهر » .

* * *

هذه الفرضيات سوف تسمح لى فيما بعد ، وكما أرجو ، أن أستكمل تفصيلا دراسة « رواية الأرض » بوصفها نوعا حاولت تحديده من خلال نماذج أخرى ، فى الأدب العربى وفى الآداب الأوروبية والروسية والأمريكية ، وأن أقوم بهذا التحليل ، الذى لم أقم هنا إلا بالإشارة إليه ، بين القيمة التى تشكل العمل ، والإنتاج الفنى ، فى تكاملها وفى صراعها .

الهوامش

(١) انظر فى « بيير ماشرى » : **من أجل نظرية للإنتاج الأدبى** ، الصفحات الخاصة بنقد لينين لتولستوى ، والجزء الذى يحلل رواية الفلاحين « لبلزاك » .

Pierre MACHEREY, **Pour une théorie de la productin littéraire.** Maspero, Paris, 1980.

ومقالة ماشرى عن الفلاحين لبلزاك ، فى الكتاب الجماعى **للنقد الاجتماعى**
Sociocritique; ouvrage collectif, Nathan, Paris 1979.

(٢) انظر : M.ARLAND; **le paysan français à'travers le littérature,** Stock, Paris 1941.

الفلاح الفرنسى فى الأدب .

E.DORDAN, **Le paysan français d'aprés les romans du xixeme siécle.** Thèse, manuscrite, 1923

الفلاح الفرنسى وفقاً لروايات القرن التاسع عشر (رسالة غير منشورة) .

وأعمال أخرى فى هذا الموضوع ، تتفق فى وصف الصور السابقة .

(٣) انظر كلود بريفوست : **الأدب والسياسة والأيديولوجيا** ، ص ١١٣ ، وماشرى ، ص ١٣٥ .

C.PRÉVOST; **littérature, politique, idéologie.** Ed. Sociales, Paris 1973.

(٤) كارلو ليفى ، **توقف المسيح عند إيولى** ، ص ٩ - ١٠ .

C. LEVI; **Le christ s'est arreté à Eboli,** Gallimard, Paris 1948, p. 9-10

(٥) انظر جى روبير : **الأرض لإميل زولا** ، ص ٨٤ .

Guy ROBERT, **La terre d' Emile Zola.** Paris 1952, p. 84.

(٦) ومن هذا المنظور توجد أعمال قيمة مثل كتاب محمود مكال عن قرية تركية ، والسيرة الذاتية « هلياز » ، الفلاح الفرنسى ، ووثيقة الأمريكى « هنتن » عن القرى الصينية فى الثورة . أما القصص الشفوية فمن ضمنها قصة جميلة

روتها فلاحة روسية لتولستوى ، وقد نشرها تولستوى نفسه فيها بعد تحت اسم : **مصير فلاحة** .

Destin de paysanne récil d'une paysanne russe raconté ā Tolstoi. Didier, Paris 1942.

(٧) ولا حاجة هنا إلى الإشارة إلى كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر عن **الروائى والأرض** ، الذى أفادنى بالكثير . أما بالنسبة لرواية **الأرض** الفرنسية فهناك ملاحظات « لوكاتش » عن **الفلاحين** « لبلزاك » ، وجزء « ماشرى » ، الذى ذكرناه ، وأعمال « جى روبير » ، ثم « هنرى متران » عن أرض زولا .

(٨) للأسف لم تتوافر لى النسخة الأصلية للرواية بالإنجليزية ؛ فالإشارة إليها هنا ستكون من خلال الترجمة الفرنسية .

(٩) جورج ساند : **مقدمة فرنسوا لوشامبى** . انظر أيضاً بول فرنوا ، **الرواية الريفية من جورج ساند حتى راموز**

G.SAND, Préface a François Le champi et P. Vernois. **Le roman rustique de George Sand à Ramuz** Nizet, Paris 1962, p. 17.

(١٠) المرجع نفسه .

(١١) إميل زولا : **مشروع كتاب الأرض** ، مخطوطة بالمكتبة الأهلية بباريس ، برقم ١٠٣٢٨ أوراق ٤٠٠ - ٤٥٢ ، وقد نشر « هنرى متران » أجزاء منها فى مقدمته لأرض زولا ، فى **الأعمال الكاملة** لزولا ، ص ١٥١٠ .

H.Mitterrand; **La terre d'Emile Zola**, prēface, D.C. La Pleiade, p. 1510 .

(١٢) المرجع نفسه .

(١٣) زولا : **الأرض** ، ص ٢٧ .

E.ZOLA; **La terre.** Gallimard, Paris 1980, p. 27.

(١٤) زولا : **الأرض** ، ص ٣٢

(١٥) نفسه ، ص ٣٣ .

(١٦) جون شتاينبك ، **عناقيد الغضب** ، ص ٧ .

J.Steinbeck; **Les raisins de la colère,** Gallimard Paris 1947, p. 7.

(١٧) نفسه ، ص ١٣٦ .

(١٨) نفسه .

(١٩) انظر « باختين » فى **جماليات الرواية ونظريتها** ، ص ٢٣٧ - ٢٣٨ ، وفى **جماليات الإبداع الكلامى** ، ٢٣٢ - ٢٦١ ، الجزء الذى يتحدث فيه عن الزمان والمكان .

M.Bakhtine, **Esthétique et theorie du roman,** Gallimard, Paris 1978, pp. 237-8 **Esthétique de la création verbale.** Gallimard, Paris 1984, p. 232, 261.

(٢٠) بخصوص « **الرقعة** » عند زولا انظر مقدمة « هنرى متران المذكورة » ، وكتاب « فيليب هامون » عن **موظفى الرواية عند زولا** .

Ph. HAMON; **Le personnel du roman,** Droz, Paris 1983. وكان لوكاتش أول من أشار إلى أهمية الرقعة عند « بلزاك » فى دراسته عن **بلزاك والواقعية الفرنسية** .

(٢١) ميشيل بوطور : الأعمال الكاملة لزولا ، **مقدمة الرواية الاختبارية** ، الجزء العاشر ص ١١٦٠ .

M.BUTOR, **Introduction au roman experimental** O.C. t.x p. 1160

(٢٢) زولا : **الأرض** ، ص ٤٠٣ .

(٢٣) نفسه ، ص ١٠٨ .

(٢٤) انظر فيليب هامون ، **النص والأيديولوجيا** ، ص ١٩ .

Ph. HAMON; **Texte et idéologie,** PUF; Paris 1984, p. 19.et Jakobson, **Questions de poétique,** p.145; Lotman; **Structure du tente artistique,** p. 366 Bakhtine; **Théorie de l'énoncé,** p. 73. spp. dans T. Todorov; **M.Bakhtine le principe dialogique,** Seuil, Paris 1981.

(٢٥) **موظفو الرواية** ، ص ٢٣٥

(٢٦) **مقدمة متران** ، ص ١٥١٢

(٢٧) نفسه .

(٢٨) **الأرض** ، ص ٢٦٠ .

(٢٩) نفسه ، ص ٤٦٢ .

(٣٠) نفسه ، ص ٤٦ .

(٣١) **موظفو الرواية** ، ص ١٢٣ - ١٢٧ .

(٣٢) **الأرض** ، ص ٣٩ .

(٣٣) **عناقيد الغضب** ، ص ٥٥ .

(٣٤) نفسه ص ٥٢ .

(٣٥) نفسه .

(٣٦) نفسه ، ص ١٧٠ .

(٣٧) نفسه ، ص ٢٧٣ .

(٣٨) عبد الرحمن الشرقاوى ، **الأرض** ، ص ٤٧ . انظر أيضاً ، عبد المحسن طه بدر ، **الروائى والأرض** ، ص ١٣٩ .

(٣٩) نفسه ، ص ٧٨ .

(٤٠) نفسه ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

(٤١) نفسه ، ص ٣١٤ .

حىّ بن يقظان

رضوى عاشور

هذه قراءة جديدة لنص قديم هو حى بن يقظان لابن طفيل الأندلسى[1] المتوفى فى عام ١١٨٥ . وهو نص حظى بكَمٍّ وافر من الدراسات ؛ منها ما يبحث مضمونه الفلسفى ؛ ومنها ما يقارن بينه وبين نصوص سابقة أو لاحقة . وعلى كثرة هذه الدراسات ، يفتقد الباحث دراسة تحليلية تربط بين الشكل والمضمون أو ترجع الصورة الفنية إلى جذرها الأيديولوجى .

وقصة حى بن يقظان ، وهى الأثر الأدبى الوحيد المهم لكاتبها[2] ، تغرى بالدراسة ، ليس لأنها إرهاص مبكر بالشكل الروائى فحسب ، ولكن أيضا لما تتيحه من اختبار بعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا واستجلائها ؛ ذلك لأنها ليست مجرد رسالة فلسفية ، ولا هى عمل أدبى خالص بالمعنى الدارج للتعبير ، بل تبدو كأنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب . كما أنها تتميز بارتباطها بعدد من النصوص الشبيهة ، منها ما تعيد هى كتابته . ومنها ما يعيد كتابتها[3]، وتكشف المقارنة للدارس عن معنى أشكال التعبير ودلالالتها .

تتكون حى بن يقظان[4] من ثلاثة أقسام وخاتمة . القسم الأول بعنوان تمهيدات ، والقسم الثانى يقدم نشأة حى ويصور نموه البدنى والعقلى فى الجزيرة المنعزلة ، ويضيف القسم الثالث قصة حى مع أبسال وسلامان . ثم تأتى الخاتمة حيث يتوجه الكاتب ، كما فعل من قبل فى المقدمة ، إلى قارئه مفسرا شيئا من دوافعه وأسلوبه .

ونلاحظ أن ابن طفيل فى القسم الأول من كتابه يطلع قارئه على مشروعه ، وسبيله إلى إنجاز هذا المشروع ؛ فيقول :

> « سألت أيها الأخ الكريم الصفى الحميم ــ منحك الله البقاء الأبدى وأسعدك السعد السرمدى ــ أن أبث إليك ما أمكننى بثه من أسرار الحكمة المشرقية التى ذكرها الشيخ الإمام أبو على بن سينا ؛ فاعلم أن من أراد الحق الذى لا جمجمة فيه فعليه بطلبها ، والجد فى اقتنائها » .

فموضوع الكاتب هو « أسرار الحكمة المشرقية » ؛ أى ذلك النوع من التصوف الإسلامى المتأثر بالأفلاطونية الجديدة،والقائل بإمكان إدراك قوانين الوجود و« جوهره » عبر عملية تأمل طويل تفضى إلى لحظة الكشف والتجلى . وهذه اللحظة وإن كانت « أجل من أن تنسب إلى الحياة الطبيعية » ، فإنه بالإمكان الوصول إليها « بطريق العلم النظرى والبحث الفكرى » .

كما يوضح لنا ابن طفيل فى ذلك القسم ــ الأول ــ أن الموضوع الذى ينوى تناوله موضوع مطروق ومطروح ، وأنه بالكتابة فيه يسهم فى مناظرة المواقف القائمة شارحا ومفسرا ، مضيفا ومعمقا ، وناقدا ومعلقا . وهو يعلن أنه فى هذه المناظرة يناصر اقتناعات الشيخ ابن سينا وأبى بكر الصائغ المعروف بابن باجة ويكملها .

ولما كان مشروع الكتابة (أسرار الحكمة المشرقية) « من الغرابة بحيث لا يصفه لسان ولا يقوم به بيان ، لأنه من طور غير طورهما وعالم غير عالمها » ، ولما كان الخوض فيه أمراً شائكا تعتريه المخاطر ويتهدده سوء الفهم من قبل « العامة » ، وحذرت الشريعة المحمدية من التوغل فيه ، فإن الكاتب يعلم قارئه أن سبيله إلى تنفيذ مشروعه سوف يكون الإجمال والمجاز ، «ومن أراد الحق فعليه بطلبها والجد فى اقتنائها » .

مشروع ابن طفيل هو أن يبث سرا ؛ ومن ثم فهو مشروع يجمع بين ضرورتين متناقضتين ، هما الإفضاء والكتمان ؛ النشر والحدّ من الانتشار . وفعل التوصيل محكوم بوعى المرسل (بالكسر) بطبيعة

رسالة موجهة إلى مرسل إليه من نوع خاص ، منشغل « بالحقيقة » يطلبها ويجد فى الوصول إليها .

وليس منطلق ابن طفيل بدعة ، بل تتعدد سوابقه فى الفلسفات القديمة الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة وسواهما ، حيث يغلف الفيلسوف معانيه بالرموز فى الوقت نفسه الذى يوصلها عبرها .

ولكن ما الذى يجعل قصة حى بن يقظان تختلف عن كل تلك القصص الرمزية الفلسفية ، ما الذى يجعلها تجاوز حدود ذلك النوع من الكتابة الرمزية القائمة على المثال التوضيحى ، لتقترب حتى تكاد تصل إلى شكل الصورة الرمزية بالمعنى الحديث ؟

لعلنا بحاجة إلى التوقف ، ولو بشكل خاطف ، لاستيضاح الفرق بين نوعين مختلفين من الرمز ؛ أولهما هو الرمز القائم على المثال التوضيحى ، الذى يمكن تعريفه بأنه ذلك النوع من الرمز الذى يكتفى بالإحالة المباشرة إلى مفاهيم مجردة،تختزل مفردات الواقع وظواهره وتترجمها . ويكتسب هذا النوع من الرمز قيمته ومعناه من الأفكار المجردة خارجه ، التى تبقى علاقته بها كعلاقة الجنين بجسد الأم ؛ إن ينقطع حبل الحياة الواصل بينهما يخمد ويموت . ويقوم كثير من الحكايات القديمة والوسيطة على المثال الرمزى ، ومن هذه الحكايات ـ مثلا ـ تلك الحكاية ذات التنويعات التى تصور المسيح حصانا أبيض وحيد القرن،يتربص به الصيادون فى حقل تنبت فيه أنواع مختلفة من الزهور والنباتات . وكما كان للحصان الأبيض وصياديه دلالات رمزية محددة ، كذلك كان لكل نبات معناه المقرر والمعروف .

أما النوع الثانى من الرمز ، وهو الأرقى ، فتقوم الفكرة فيه مقام النواة من الصورة التى تستوعبها وتكسوها ، ولا يصبح لدينا مفهوم مجرد يترجمه رمز ؛ أى أنهما شيئان منفصلان يحيل أحدهما إلى الآخر ، بل فكر مجسد . . . نواة فاعلة فى صورة تغذيها وتمنحها خصوصيتها . وهذا الفكر المجسد أو الصورة الرمزية تجمع بين العام والخاص ، والذهنى والمحسوس . وهى قائمة بذاتها برغم احتفاظها بوشائج صلة بالواقع الذى نتجت عنه[٥] .

ولكى نناقش طبيعة الصورة الفنية فى قصة حى بن يقظان يتعين علينا أن نتتبع تفاصيل هذه الصورة التى لا يقدمها لنا الكاتب إلا فى القسم الثانى ، بعد أن يطلعنا فى القسم الأول (على عادة الفلاسفة لا كتاب القصة) على مشروعه الفكرى مجردا قبل أن يتشرنق فى كرته الحريرية ؛ أى أنه يكشف تلك الأوراق التى يخفيها القصاصون والروائيون عادة ؛ فيقول لنا إن هدفه هو الكتابة عن أسرار الحكمة المشرقية : أى كيفية وصول الإنسان بمفرده ، ودون إرشاد دينى ، إلى معرفة الله .

ثم يبدأ ابن طفيل بسرد قصة حى باحتمالين يفسران وجوده المنعزل فى تلك الجزيرة المهجورة ؛ فإما أنه نشأ بالتولد الذاتى ، فكان وجوده المادى سابقا على وجوده الروحى الذى أعقب ذلك حين علقت بمادته الروح دائمة الفيض من عند الله ؛ وإما أن أمه الأميرة ، التى تزوجت عن غير رضى أخيها الملك ، وضعته فى صندوق ـ خشية عليه من غضب أخيها ـ فحملته الأمواج إلى الجزيرة . وتقديم ابن طفيل للاحتمالين معاً يفى بحاجة أيديولوجية (وسوف نعود لمناقشة ذلك لاحقا) ، فى الوقت الذى لا يفسد فيه متطلبات الكتابة القصصية ،

ولا الصورة الرمزية ؛ بل على العكس من ذلك ؛ إذ إن هذا الجزء الخاص بولادة حى يستخدم مدخلا إلى القصة ، وهو بمثابة مساحة خارج الحدث تشكل ما قبل تاريخه ، ولكنها بالضرورة تنفتح عليه ، وتفضى إليه ، وتضفى عليه المعقولية والخصوصية .

يبدأ الحدث ، إذن ، من تلك اللحظة التى تخرج فيها الظبية الطفل من تابوته الخشبى وتلقمه حلمتها ، لتتكفل به ؛ لأن هذه اللحظة هى الأولى فى العلاقة بين الطفل مدركاً (بالكسر) والعالم مدركاً (بالفتح) ، بين الرضيع من حيث هو حاجة خالصة للأخذ والطبيعة من حيث هى مشبعة لهذه الحاجة .

ويتابع ابن طفيل ، ويتتبع القارىء ، سيرة حى ، وهى سيرة إدراكه ونمو معارفه . نراه ينظر ويلاحظ ويقارن ويستنتج ويبنى على الاستنتاجات أفعالا وسلوكا .

« ينظر إلى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأوبار والأشعار وأنواع الريش . وكان يرى مالها من سرعة فى العدو وقوة بطش ، ومالها من الأسلحة المعدة لمدافعة من ينازعها ، مثل القرون والأنياب والحوافر والصياصى والمخالب .

ثم يرجع إلى نفسه ، فيرى مابه من العرى ، وعدم السلاح وضعف العدو ، وقلة البطش ، عندما كانت تنازعه الوحوش أكل الثمرات ، وتستبد بها دونه ، وتغلبه عليها ، فلا يستطيع المدافعة عن نفسه ولا الفرار عن شىء منها» .

دفعه ذلك كله إلى استخدام أوراق الشجر فى ستر جسده ، والأغصان عصيا للدفاع عن نفسه ، وقاده هذا إلى اكتشاف أن ليده فضلا على أيدى الحيوانات .

ثم تموت الظبية ويشق حى صدرها بحثا عن علّة الموت . ونلاحظ أن السرد منذ بداية القسم الثانى حتى وصف عملية تشريح الظبية يتم بشكل محايد ، كأن ابن طفيل قد خرج تماما عن النص ، وترك لحى ، تلك الشخصية البريئة من المعرفة والتاريخ ، أن يدرك ويعرف ويصنع لنفسه تاريخا . يشرّح حى جثة الظبية بحثا عن سر الحياة (والموت) . ولما يفشل فى العثور عليه يخلص إلى أن هناك ساكنا فى ذلك الجسد ارتحل ؛ وصار يتساءل ويبحث من جديد عن ذلك الشىء : « ما هو ؟ وكيف هو ؟ وما الذى ربطه بهذا الجسد ؟ وإلى أين صار ؟ ومن أى الأبواب خرج عند خروجه من الجسد ؟ وما السبب الذى أزعجه إن كان خرج كارها ؟ وما السبب الذى كرّه إليه الجسد حتى فارقه ، إن كان خرج مختارا ؟ » وتملؤه القناعة بأن الجسد خسيس لا قيمة له ، وأن القيمة كل القيمة فى ذلك الشىء المصرّف له .

«وسلا عن ذلك الجسد ، وطرحه ، وعلم أن أمه التى عطفت عليه وأرضعته ، إنما كانت ذلك الشىء المرتحل ، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها ، لا هذا الجسد العاطل . وأن هذا الجسد بجملته إنما هو كالآلة لذلك الشىء،وبمنزلة العصا التى اتخذها هو لقتال الوحوش ، فانتقلت علاقته من الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه ، ولم يبق له شوق إلا إليه» .

وتتخذ مسيرة حى العقلية حركة محددة المعالم من الملاحظة إلى التأمل ، ومن اكتشاف الجزئيات إلى بناء الكليات ، ومن إدراك الطبيعة إلى التطلع إلى ما وراءها . ويخضع كل جزء من هذا القسم وكل معرفة جديدة يتمثلها حى ، بدرجة أو بأخرى ، لهذا النموذج .

وتسهم دقة ابن طفيل فى نقل ملاحظات حى وطريقة تفكيره ؛ وهى الدقة التى يفسرها تكوينه الثقافى بما هو طبيب وعالم وفيلسوف ، فى إضفاء الواقعية على الحدث والحياة والحيوية على شخصية حى . إننا نرى حى ونعايش تجربته ونتتبع كيف ينمو ويتطور وينتقل من معرفة إلى معرفة . ولما كان هذا التطور هو « موضوع » القصة وبؤرة الحدث فيها فإن شخصية حى تصبح بالضرورة شخصية متطورة ونامية . وهنا يلتقى تكوين الكاتب الخاص بطبيعة مشروعه الفنى فى إكساب الصورة صفة الواقعية برغم أنها فى المنطلق تبدو غير قابلة للتصديق ، بعيدة عن الواقع (إنسان ينشأ منعزلاً فى جزيرة خالية من البشر) .

ويصف ابن طفيل مشاعر حى وأفكاره دون تدخل سافر فى النسيج القصصى ، فيستخدم أسلوبا تقريريا محايدا يخفى حقيقة وجوده وراء الحدث يحركه ويحدد مساره . ولا يخرج الكاتب عن قاعدته تلك إلا فى مواضع معدودة يستشهد فيها بآيات قرآنية تعد بمثابة تدخل مباشر فى النص ، حيث إن هذه الآيات تقع خارج النطاق المعرفى لحى الذى لم يكن يعرف بعد لا كتاباً ولا سنة .

ويبقى ابن طفيل ملتزما بأسلوبه التقريرى إلى أن يخلص حى إلى وجود « فاعل مختار فى غاية الكمال وفوق الكمال » ، وأن كل الفضائل هى « من فيض ذلك الفاعل المختار جل جلاله ومن وجوده ومن فعله ، فعلم الذى هو فى ذاته أعظم منها وأكمل » . وهنا ينتقل الكاتب إلى أسلوب تعبيرى إنشائى يعكس الانتقال من تعرف الوجود المادى المحسوس والمعلوم ، إلى تأمل وجود روحى مجرد ومطلق ، والتحول من الطبيعة إلى ما وراءها ، ومن العلم إلى التصوف . وهذا التحول ، بالرغم من المقدمات التى سبقته وهيأت له ، يتخذ شكل منحنى حاد يشطر النص تماما ، كما يشطر مسيرة حى العقلية والنفسية . إن العقل ، أداة حى فى معرفة الوجود ، وسيد الحدث حتى تلك اللحظة ، يخلع عن عرشه وينفى لتتوج الروح بدلا منه . وذلك حين يخلص حى إلى أن :

> كل قوة فى جسم فإنها لا محالة لا تدرك إلا جسماً ، أو ما هو فى جسم . وقد تبين أن هذا الموجود الواجب الوجود برىء من صفات الجسم من جميع الجهات ؛ فإذن لا سبيل إلى إدراكه إلا بشىء ليس بجسم ، ولا هو قوة فى جسم ، ولا تعلق له بوجه من الوجوه بالأجسام عنده . فتبين له بذلك أن ذاته التى أدركه بها أمر غير جسمانى ، ولا هو داخل فيها ولا خارج منها ولا متصل بها ولا منفصل عنها . وقد كان تبين له أن ما أدركه بذاته ورسخت المعرفة به لا يجوز عليه شىء من صفات الأجسام ، وأن كل ما يدركه من ظاهر ذاته من الجسميات فإنها ليست حقيقة ذاته ، وإنما حقيقة ذاته ذلك الشىء الذى أدرك به الموجود المطلق الواجب الوجود .

> «فلما علم أن ذاته ليست هذه المتجسمة التى يدركها بحواسه ويحيط بها أديمه هان عنده بالجملة جسمه ، وجعل يتفكر فى تلك الذات الشريفة التى أدرك بها ذلك الموجود الشريف الواجب الوجود» .

ويعتقد حىّ أن الوجود وجودان ؛ أحدهما زائف وخسيس ينتمى لعالم الكون والفساد ، هو الوجود المادى ؛ والآخر شريف برىء من الجسم منزه عن الفساد لا تدركه الحواس . الأول مظلم وكثيف ، والثانى هو النور والحقيقة . ومع هذا الاقتناع وانطلاقا منه يتنكر حى لحواسه وللعالم المادى الذى عرّفته به تلك الحواس ، كما يتنكر لكل معرفة مغايرة للمعرفة الروحية . ويرى فى الجسد والحواس والعقل المرتبط بهما عائقا يحول دون الوصول إلى المعرفة الوحيدة الحقيقيّة؛ وهى مشاهدة الموجود الواجب الوجود . ومن هنا يصبح « الفناء عن النفس » ، أى تغييب الجسد والعقل ، هو السبيل الأوحد للمعرفة الحقيقية ، المعرفة الصوفية ؛ لحظة الكشف والتجلى والمشاهدة :

> «وما زال [حىّ] يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص فى مشاهدة الحق حتى تأتى له ذلك وغابت عن ذكره وفكره السماوات والأرض وما بينهما وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية وجميع القوى المفارقة للمواد ، والتى هى الذوات العارفة بالموجود ، وغابت ذاته فى جملة تلك الذوات ، وتلاشى الكل واضمحل ، وصار هباء منثوراً ، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود» .

وهنا نعود إلى الجزء الخاص بالاحتمال الأول فى ولادة حىّ بن يقظان ونعيد قراءته ، فنجد أن الإشارة إلى نشأة حىّ بالتولد الذاتى ، الذى تصورناه اقتراباً من مواقع الفلاسفة الماديين ، ليس كذلك على الإطلاق ، بل يوظّف من قبل ابن طفيل فى خدمة مفهومه المثالى الصوفى ، حيث الإنسان جسد خسيس وأرضى ، وروح تسمو إلى أصلها الإلهى . وجسد حى تبعا لهذا الاحتمال الأول مادة تخلقت ذاتيا ثم « علقت » بها روح من فيض الله . فالروح فى الجسد ، إذن ، فى منطق النص ، هى ضيف غريب،وقتى وعابر ، وهى أيضا حبيسة جدران الجسد الكثيفة المظلمة ، التى تحول بينها وبين الشمس التى تصبو إليها . وهذا المفهوم ، بالصور المرتبطة به ، مستمد من الأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة وفكر المتصوفة المتأثرين بها .

وعندما يصبح حى متصوفا يرى مالا يرد على قلب ، ولا يصفه لسان :

> « ومن رام التعبير عن تلك الحال فقد رام مستحيلا ، وهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان المصبوغة من حيث هى الألوان ، وأن يكون السواد مثلا حلوا أو حامضا ، ولكننا مع ذلك لا نخليك عن إشارات نومىء بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام ، على سبيل ضرب المثال لا على سبيل قرع باب الحقيقة ؛ إذ لا سبيل إلى التحقيق بما فى ذلك المقام إلا بالوصول إليه » .

وتزخر الفقرات التالية بصور بصرية باهرة ؛ فالأعمى فى منطق النص قد أصبح مبصرا ، وسقطت عن عينيه الغشاوة التى كانت تصور له الأكاذيب حقائق . ويصبح عالم حىّ عالماً من المرايا العاكسة لضوء

الشمس . (بالرغم من أن الشمس بوصفها رمزاً للوجود الإلهى المطلق ، موغلة فى القدم وسابقة على الفكر الأفلاطونى ، فإنها تبرز بشكل خاص فى مفردات هذا الفكر بسبب نظرية الانعكاس القائلة بوجود عالمين : عالم المثال الذى تضيئه شمس الحقيقة ، وعالم المادة الذى يخلو إلا من الظلال المعتمة) . وهكذا يرى حى الفلك الأعلى « كأنها صورة الشمس التى تظهر فى مرآة من المرائى الصقيلة ؛ فإنها ليست هى الشمس ولا المرآة ، ولا هى غيرهما » ، والفلك الذى يليه « كأنها صورة الشمس التى تظهر فى مرآة قد انعكست إليها من مرآة أخرى مقابلة للشمس » . ويعتقد حى أن نفسه هى « صورة الشمس التى تظهر فى ماء مترجرج ، قد انعكست إليها الصورة من آخر المرايا التى انتهى إليها الانعكاس على الترتيب المتقدم من المرآة الأولى ، التى قابلت الشمس بعينها » . كذلك « شاهد ذواتا كثيرة مفارقة للمادة كأنها مرايا صدئة قد ران عليها الخبث ، وهى ، مع ذلك ، مستديرة للمرايا الصقيلة التى ارتسمت فيها صورة الشمس ، ومولية عليها بوجودها » .

وهذا العالم من المرايا العاكسة الذى يشاهده حى لا يظهر له إلا لحظة الرؤية الصوفية ؛ فى حالة الكشف والتجلى التى هى « حالة شبيهة بالغشى » . وتكمن المفارقة — هنا — فى أن صحو حى غياب وغشاوة ؛ فلحظات الغياب التى « يفنى » فيها جسده ويبدو فاقدا للوعى هى لحظات الإبصار والصحو الحقيقى والرؤيا .

وحين يصل حى إلى هذا المبلغ من المعرفة ، يتوزع ما بين بؤس الإقامة المحددة فى العالم المحسوس ، ونشوة لحظات التحليق إلى الموجود الواجب الوجود ، ومشاهدة ذلك الذى يستعصى على التعبير ، ويصوره الكاتب مجازاً وإجمالاً بعالم المرايا العاكسة لضوء الشمس فى محاولة للتقريب ؛ لأن مجال العبارة فى قول الكاتب ، ضيق ، والألفاظ توهم بغير الحقيقة ، والمثال والممثل به مختلفان من جميع الوجوه !

إن رحلة حى بن يقظان ، التى تبدأ بوصفها سيرة للعقل الإنسانى ، وتصويرا لقدراته على إدراك الوجود الإنسانى عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص ، تنتهى بنفى العقل والحواس والعالم المادى ؛ إن الرحلة تبدأ فى رحاب العلم التجريبى ، وتتطور فى اتجاه محاولة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية ، لتنتهى بالانحياز الواضح إلى الصوفية ، والنفى القاطع للعلم التجريبى . تبدأ رحلة حى بالإدراك العقلى ، وتنتهى بالتنكر له . . . تبدأ بالتغذى على الطبيعة ، وتنتهى بالتسامى عليها ورفضها .

أما فى القسم الثالث من القصة فيضيف ابن طفيل شخصيتين جديدتين ومسرحاً آخر للحدث ؛ الشخصيتان هما أبسال وسلامان ، والمسرح جزيرة قريبة تسكنها ملة من المؤمنين . وأبسال وسلامان متدينان ؛ أحدهما متأمل زاهد ، والثانى يلازم الجماعة . ويلتقى أبسال بحى حين يذهب إلى الجزيرة طلباً للعزلة والتفرغ للعبادة ، ويصاحبه ، ويعلّمه الكلام والشريعة ؛ فيتطابق عند حىّ المعقول والمنقول ؛ ما توصل إليه عبر التفكير والتأمل وما ورد فى كتاب الله وسنة نبيه . لكنه استغرب بعض أحكام الشرع ولم يفهم لها سببا ؛ فأعلمه أبسال بما عليه الناس من نقص الفطرة والإعراض عن أمر الله . ولا يقتنع حىّ ، بل يرغب فى الذهاب إلى جزيرة أبسال لهداية

الناس . وحين يذهب يتوصل إلى معرفة جديدة ، هى أن القلة القليلة من البشر تتمتع بالفطرة الطيبة ؛ أما الكثرة الكثيرة فتتهالك على الدنيا ومتعها . حينئذ يفهم حى السبب فى نزول الرسالات وورود الشرائع ، ويوقن أن غالبية الناس غير مؤهلين للخوض فى الأمور الفلسفية . عندها يعود حىّ وأبسال إلى الجزيرة طالبين العزلة لعبادة الله .

وهنا فقط يفهم القارىء الدلالة الأيديولوجية للصورة الأساسية فى النص : صورة الإنسان المنعزل فى جزيرة مهجورة . ويتضح أن عزلة حى فى الجزيرة ليست أمراً عشوائيا أو مصادفة ، بل هى اختيار تمليه ضرورةٌ أيديولوجية ، ورسالة خاصة تقول بأن الإنسان قادر بمفرده على الوصول إلى المعرفة بمختلف أنواعها ، بما فى ذلك المعرفة الصوفية ، وأن الإرشاد الدينى ليس المصدر الوحيد للمعرفة الدينية ؛ بل يمكن لإنسان متوحد ومنعزل أن يصل إلى جوهر المعرفة الدينية عبر التأمل (وهذه الفكرة الأخيرة هى أساس كتاب تدبير المتوحد لابن باجة ، الذى يشير إليه ابن طفيل فى القسم الأول من الكتاب) . وهذا يعنى أن الوجود الاجتماعى فى منطق النص ليس شرطاً محدداً للمعارف الإنسانية .

وتعكس عودة حىّ وأبسال إلى الجزيرة ، باختيارهما المحض ، مفهوماً فردياً ونخبوياً ، يرى فى البشر قسمين : القسم الأول هم « العوام » الذين يحتاجون إلى الحياة الاجتماعيَّة فى ظل شرائع تنظم هذه الحياة ، والقسم الثانى « أصحاب الفطرة » الذين يحتاجون إلى العزلة ؛ لأن الحياة مع « العوام » تشكل عائقا ومُعطلاً عن حياة التأمل والمعرفة الصوفية .

وعندما يصل القارىء إلى الخاتمة يعى أنه أخطأ حين تصوّر أن « حىّ » تجسيد للإنسان ، وأن سيرته سيرة الإنسان المعرفية فى تدرجه وتطوره فى معرفة الكون المحيط عن طريق التأمل الميتافيزيقى ، أو أن « حى » يختزل ، فى حياة مفردة ، قصة المعرفة البشرية . ويرى القارىء بوضوح أن « حى » ليس رمزاً لكل إنسان ، بل للفيلسوف المتوحد المتصوف ، وأن سيرته هى سيرة التطور العقلى لهذا الفيلسوف ، الذى يبدأ بالعلم التجريبى وينتهى إلى التصوف .

ليس حى إذن صورة رمزية للإنسان ؛ الكائن الاجتماعى ، الذى ينتج أفكاره ومعارفه فى خضم إنتاجه لحياته المادية ، ولتاريخه اليومى ؛ بل هو صورة رمزية للعالم الفيلسوف المتصوف .

إن ابن طفيل ، الذى بدأ بكتابة قصة عن المعرفة البشرية يضمنها كل ما وصل إليه علماء عصره عن الإنسان والطبيعة ، إنما يكتب — فى حقيقة الأمر — سيرة ذاتية ، تنقل عبر الصورة والمثال وعى الطبيب العالم ، الذى يختار العزلة والتصوف وينحاز لهما ، وتنتهى رحلته الفكرية بالتحول عن العلوم والمعارف كافة ، وإسقاطها لحساب « حقيقة » واحدة ، هى « الحقيقة » الصوفية . ومن الطريف والدال معا أن هذا النص ، وهو أكثر بلاغة وتميزا فى تعبيره عن علاقة العقل الإنسانى بالعالم المادى المحيط به ، ويرتكز فى هيكله العام على شكل التجربة العلمية : مقدمات تؤدى إلى نتائج ، هو نص يخلص إلى نفى العلم التجريبى وإلى التنكر له ، وينتهى إلى أن التَنبُّه الجسدى والعقلى عائق دون حالة الرؤيا الصوفية ، وإلى أن الصحو الحقيقى فى لحظة الكشف والتجلى يرتبط بغشاوة الوعى وغيابه . وهذه المفارقة

أو الشرخ فى النص ليس عيبا فيه بقدر ما هو مؤشر دال على الموقف الأيديولوجى للكاتب ، الذى ينحاز للتصوف وهو يحاول التوفيق بينه وبين العلم التجريبى . والنص إذ يعكس فى مساره وخاتمته هذا الانحياز يعكس أيضا وعى الكاتب ومعرفته الحميمة بالعلم التجريبى الذى تنكر له . إن اللقاء بين ابن طفيل العالم والطبيب وابن طفيل المتصوف ، يتم داخل النص فيحدث فيه شرخاً بليغاً فى دلالاته الفكرية والتاريخية .

وليس نص ابن طفيل منعزلا عن الحياة الفكرية فى عصره ؛ بل إنه يقدم مداخلة أيديولوجية (شديدة التميز فى شكلها) فى الحوار القائم بين معاصريه . وهو يعى ذلك وينقله إلى قارئه فى المقدمات ؛ حيث يشير إلى ابن سينا وابن باجة والغزالىّ وغيرهم . ويقول فى الخاتمة أيضا إن السبب القائم وراء محاولته « إفشاء هذا السر وهتك الحجاب ، هو ما ظهر فى زماننا من آراء مفسدة ، نبعت بها متفلسفة العصر وصرحت بهـا ، حتى انتشرت فى البلدان رغم ضـررهـا . وخشينـا عـلى الضعفاء . . . » .

ولا يقدم ابن طفيل ، كما سبق فيما أوردنا ، مداخلته مجردة ، بل يجسدها ، ويجعلنا نرى ونعايش ؛ وهذه سمة من السمات المميزة للأدب . وهكذا تغذى مفاهيم الكاتب الأيديولوجية الصورة فى نصه (صورة حى فى الجزيرة) ، وتمدها بنسغها ومدى نموّها وحيز وجودها ، كما تُفسّر أيضاً الانكسارات والتعرجات والشروخ فى هذا الحيز . إن توافر الصورة الفنية بهذا المعنى ــ هو الفارق الأساسى بين قصة ابن طفيل وقصتين أخريين تحملان الاسم نفسه ؛ إحداهما لابن سينا ، والثانية للسهروردى المقتول . فـ « حى » فى قصة حىّ بن يقظان لابن سينا[٦] شخص مسنّ يرمز إلى الحكمة والمعرفة والعقل والتبصر ، يلتقى بشاب يحيط به عدد من أصدقائه الذين يمثل كل واحد منهم طاقة من طاقات الإنسان التى تؤذيه إن استبدت بـه ، وتنفعه إن سخّرها وسيطر عليها . وتنقل لنا القصة ، عبر مجموعة من الإشارات الرمزية ، نصائح الشيخ للشباب ؛ وهى نصائح نجتهد فى ترجمتها وحل طلاسمها دون أن نعايش حدثا أو شخصيات ؛ لأنها جميعا غائبة من حيث وجودها الحىّ المجسّد .

أما قصة حى بن يقظان أو الغربة الغربية[٧] للسهروردى المقتول ، فتحكى عن شخص من المشرق منفى فى المغرب ومقيد بالسلاسل فى قاع بئر مظلمة طوال النهارولا تفك سلاسله إلا فى الليل . ويستطيع القارىء وهو يتتبع ما يمر به الأسير من صعاب فى طريقه عائداً إلى أبيه وموطنه ــ إذا كان لديه بعض معرفة بالفكر الصوفى المتأثر بالأفلاطونية الجديدة ــ أن يفهم أن السهروردى المقتول يقدم مثالا رمزيا على روح الإنسان الأسيرة فى الجسد ، التى تسعى إلى العودة إلى أصلها الإلهى . وعلى الرغم من أن السهروردى ينجح فى ترجمة فكرته إلى موقف درامى يشد القارىء فى بداية القصة ، فإنه يغرق بعد ذلك فى الإشارات الرمزية التى تحيل إلى مفردات خارج النص تبلبل القارىء ويعييه فك طلاسمها .

ولقد كان ابن طفيل عارفاً بقصة ابن سينا ؛ إذ يقول فى القسم الأول من كتابه : « فأنا أصف لك « قصة حى بن يقظان » و « أبسال وسلامان » اللذين سماهما الشيخ أبو على : ففى قصصهم عبرة لأولى الألباب ، وذكرى لمن كان له قلب وألقى السمع وهو شهيد » . ولكن ابن طفيل يختار ، على عكس ابن سينا ، أن يجعل قارئه يعبر معه الطريق التى عبرها . وهو يفصح عن ذلك موجهاً الكلام للقارىء : « نريد أن نحملك على المسالك التى قد يقدم عليها سلوكنا ونسبح بك فى البحر الذى عبرناه » . إنه يريد لقارئه أن يشاهد بعينيه التجربة ، وأن يحياها ؛ يريد له أن يعايش المسيرة المعرفية للفيلسوف معلم ذاته ، خطوة خطوة ، ومرحلة مرحلة . إنه لا يختار كما اختار ابن سينا قبله ، أن ينقل أفكاره جاهزة للقارىء ؛ بل هو يأخذ قارئه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التى نتجت عنها هذه الأفكار . وهذا هو السبب الذى يخرج بحى بن يقظان من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب ، ويمضى بها شوطا قاصدا حدود الرواية ، لكنه لا يصل إليها ويبقى دونها . . . فلماذا ؟

إن قصة حى بن يقظان ، وإن كانت تصور التطور الإنسانى لشخصية حية ، فإن هذه الشخصية تبقى خارج التاريخ ، ولكن الرواية ، أى رواية ، سواء اتسعت لتشمل نسيج مجتمع فى حقبة تاريخية برمتها أو ضاقت حتى تحددت فى وعى شخصية واحدة ، تظل دائما معنية بعلاقات اجتماعية فى سياق تاريخى بعينه . إن موضوع الرواية فى نهاية المطاف دائما هو قوى فاعلة ، اجتماعية ــ تمثلها شخصيات وأحداث ــ تتشابك وتتقاطع وتتوازى وتتصادم . . . الخ ، سواء كان ذلك فى نسيج ممتد ، كما فى الرواية الواقعية الكلاسية فى أوروبا القرن التاسع عشر ، أو عبر وعى مفرد يعكس هذا السياق ويختزنه ويختزله ، كما فى بعض الروايات الحديثة .

حى بن يقظان لابن طفيل ليست رواية ، لكنها قصة عمادها صورة فنية تقوم على الربط العاقل والمفكر بين عدد من النقائض ، من أبرزها الفيلسوف الذى لم يعلمه أحد ، والفلسفة التى نشأت خارج أى سياق اجتماعى ، ورحلة تعرف الوجود المادى التى تنتهى إلى نفيه وإعمال العقل وصولاً إلى هذا النفى ، وإلى نفى الذات للفناء فى الله . هذه الأفكار كلها تشكل مرتكزا للصورة ؛ وهى نتاج للموقف الأيديولوجى لابن طفيل الأندلسى ، العالم المتصوف الذى شغل منصب الوزارة فى غرناطة ، وكان كاتم سرٍّ لأمير سبتة وطنجة ، وطبيباً خاصاً لسلطان الموحدين .

الهوامش :

(١) هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسى الأندلسى ؛ ولد حوالى سنة ٥٠٦ هـ/١١١٠م ، وتوفى سنة ٥٨١ هـ/١١٨٥م .

(٢) باستثناء حى بن يقظان ، لم يصل إلينا من الآثار الأدبية لابن طفيل سوى أبيات قليلة من الغزل والشعر الفلسفى والشعر السياسى ، وقصيدة واحدة كتبها ابن طفيل لدعوة القبائل العربية لمساندة سلطان الموحدين فى حروبه ضد المتمردين عليه وأعداء دولته من الأسبان .

(٣) تناول الباحثون العلاقة بين نصى ابن طفيل وعدد من النصوص المشابهة ؛ منها : (أ) قصتان بالاسم نفسه إحداهما لابن سينا ، والثانية للسهروردى المقتول . (أحمد أمين ، **حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى** ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٢) ؛ (ب) قصة بعنوان أبسال وسلامان ترجمها ابن إسحق عن اليونانية ، وأوردها فى نهاية كتابه تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، ورواية أخرى للقصة نفسها كتبها ابن سينا ولم يصل إلينا منها سوى ملخص يوجد فى جامعة ليدن ، كتبه أبو عبيد الجوزجانى تلميذ ابن سينا (جميل صليبا وكامل عياد ، **حى بن يقظان** ، دمشق ، ١٩٣٥ ، وأيضا محمد غنيمى هلال ، **الأدب المقارن** مكتبة الأنجلو المصرية ــ ط ٣ ــ القاهرة ، ١٩٦٢) ؛ (جـ) قصة شعبية بعنوان : ذو القرنين وحكاية الصنم ، وقصة أخرى أسبانية للكاتب بلثازار جراسيان بعنوان الناقد (أحمد أمين وغنيمى هلال نقلا عن جارسيا جوميز) ؛ (د) رواية روبنسون كروزو للكاتب الإنجليزى دانييل ديفو (وقلما تناول ناقد نص ابن طفيل دون أن يشير إلى التشابه بين النصين . وهناك رسالة جامعية حول الموضوع نشرت مؤخراً فى شكل كتاب : حسن محمود عباس ، **حى بن يقظان وروبنسون كروزو ، دراسة مقارنة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣) .

(٤) ابن طفيل الأندلسى ، **قصة حى بن يقظان** ، مكتبة المعارف ، سوسة (تونس) ، ١٩٧٧ .

(٥) استفدت ــ هنا ــ من مناقشة الكاتب الإيطالى جالفانو ديلا فولبى لطبيعة الصورة الرمزية انظر :

Galvano della Volpe, **The Critique of Taste**, London 1978 .

(٦) **حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى** ، تحقيق وتعليق أحمد أمين ، مرجع سبق ذكره .

(٧) المرجع السابق .

الواقع الأدبي

- **تجربة نقدية :**
  - مجتمع الناس وأهل الحان .
    بين الأمس واليوم .
- **متابعات :**
  - الزمن الآخر : الحلم .
    وانصهار الأساطير .
  - بلاغة الاستحالة . .
    «بيضة الديك» بين استحداث .
    الشكل ومنطق البتر السردى .
- **عرض كتاب :**
  - كتاب «الأساس فى فقه
    اللغة العربية»
- **ندوة :**
  - الملتقى الدولى حول
    التحليل اللسانى للنصوص .
- **كشاف المجلد الخامس**

مجتمع الناس و"أهل الحارة" بين الأمس واليوم "صح النوم" (١٩٥٥)

ناجى نجيب

تمهيد : الحديث عن قصة يحيى حقى «صح النوم» ـ كما أشار النقد منذ البداية ـ هو حديث عن مصر قبل ثورة عام ١٩٥٢ وبعدها . على أنه أيضا ـ كما سنرى ـ حديث عن المجتمع الأدبى فى مصر بين الأمس واليوم . وقد وضعت القصة ونشرت عام ١٩٥٥ ، أى فى فجر ثورة ٢٣ يوليو ، وفى مطلع حكم عبد الناصر .

يحيى حقى فى «صح النوم» ـ كما هو الحال فى جميع قصصه ـ يتحرك بين الواقع والرمز . وبالرغم من ذلك لا نستطيع أن نصف القصة بأنها رمزية ؛ فالكاتب يتحدث فى الجوهر عن واقع مباشر وملموس ، وإن اختار التغريب فى طريقة التعبير . وتبدو الصلة بين صور التعبير ولغة الواقع واضحة للعيان . ومن المؤكد أن القارىء العربى فى الخمسينيات والستينيات قد قرأ هذه القصة بالنظر إلى الواقع السياسى الجارى . على أن «صح النوم» لم تجد حتى الآن طريقها إلى جمهور عريض من القراء ؛ فقد طبعها المؤلف على نفقته ، ولم تصل إلى قنوات التوزيع المألوفة ، ولم يستطع النقد أن يرفعها إلى وعى الجمهور العام[1] .

موضوع يحيى حقى فى «صح النوم» هو وجهة التغيير فى الحياة ، أو تغير البيئة النفسية والمعنوية بين «الأمس» و«اليوم» . وتنقسم القصة إلى جزأين : الأول بعنوان «الأمس» ، والثانى بعنوان «اليوم» . ويتساوى الجزآن فى عدد الفصول وإن اختلفا فى الحجم ؛ فالأمس يستغرق نحو ثلثى صفحات القصة . ويبدو «الأمس» بطبيعة المسافة التى تفصلنا عنه أكثر وضوحا من «اليوم» . ثم إن «اليوم» ـ كما تصوره القصة ـ هو فى دور التكوين : تطلع وحلم ، وشىء من الحيرة والريبة .

ويقوم البناء الخارجى للقصة على المقابلة بين وضع مجموعة محدودة من الشخوص فى «الأمس» ووضعها «اليوم» ، والمقابلة كذلك بين مجال الحياة وفلسفتها بين «الأمس» و «اليوم» .

البناء الداخلى : استراتيجية التواصل .

يحيى حقى الكاتب حاضر منذ البداية فى هذه البيئة التى يصورها ؛ حاضر بما هو مُنْتَمٍ وزائر ورَاوٍ ومخرج ، وبوصفه أحد شخوصها المباشرين ؛ وله فى ذلك حديث صريح لعله أفضل مدخل للقصة .

فى بداية هذا الحديث ـ الذى يحتل الفصل السابع من الجزء الأول ـ يعرفنا يحيى حقى بطريقته فى الكتابة ؛ فهو حين يكتب ، يلبس لذلك مسوح الكتابة ؛ فهو كاتبا غيره فى غدوه ورواحه : «إننى أكتب هذه المذكرات مقطعة ، على مهل ، أنتزع لها الوقت انتزاعا . ولكنى لا أبدأ فصلا جديدا إلا إذا تلوت بعين الغريب كل ما سبقه كلمة كلمة ؛ فبهذا وحده يدخل الكاتب من جديد فى الجو الذى تركه ، ويتسق أسلوبه . . ولو ترك نفسه ـ وهو بشر ـ عبداً للساعة التى هو فيها ، لتباين قوله فى غير مطلب فنى . . ولهذه التَقْلية نفع آخر ؛ فإنها تعين على اصطياد الألفاظ الكاذبة . ولبعض الألفاظ طبائع الطفيلى ؛ تندس فى الكلام كأنما بدافع الغيرة ، توهم أنها خير لباس يصلح للمعنى ، فى حين أنها تفسده وتقلب جده مزاحا ومزاحه سماجة ، فيقصيها الكاتب ، ويمد يده بعد أن برىء من خداعها إلى الألفاظ الصادقة ، فتأتى له على استحياء . . . .» (ص ٧٦/٧٧) .

اهتمامه الأول إذن أن لا تغويه الألفاظ ؛ أن يقودها لا أن تقوده .

إن عبقرية الكتابة عنده تخلو من كل عبقرية ؛ فهى عملية استقصاء ومراجعة و«تفلية» ؛ أى استخدام لجميع الحواس والملكات والحيل فى تأنٍّ وصبر ، وكأنه يأمل أن يُنطِقَ اللفظ بحقيقة الشىء أو مغزاه الخفى[٢] . ويتساءل الكاتب فى هذا المقام عما إذا كان قد أجرى قلمه بما اعتزم وأراد ، وهو «وصف قريتنا» ، ولماذا قصر الحديث على رواد الحان دون غيرهم من عامة الناس . ولكن يجب ألا نأخذ هذا السؤال بمظهره البرىء ؛ فهذا أيضا من حيل القصة ، وجزء من مضمونها :

«يعترضنى سؤال يجول بذهنى : أتراك أنصفت حقا وصف قريتنا كما هى نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهامش لا المتن ؛ إنك اقتصرت فى الكلام على بعض الناس دون بعض ، وخصصت باهتمامك الحان وحده ورواده ؛ لأنك واحد منهم ، وهم شواذ ؛ وصفتهم أشتاتا لا يجمعهم رباط واحد ، شأن ضيوف «الألبوم» : الغريب فى قفا القريب ، أو كهذه المرايا المضحكة فى حدائق الملاهى ، مصطفة جنبا لجنب ، تنطق للمار أمامها برسوم متباينة ، وما هى جميعا إلا رسمه هو ؛ فلم يخف وصفك للأشخاص ــ رغم تحايلك على التستر ــ من انعكاس صورتك أنت . وأجريت على ألسنتهم كلاما لا يتوقع من أمثالهم ؛ وهو كلامك أنت ؛ وهذا تطفل أو غرور أو كلا الوزرين معا . وليس لى من إجابة على هذا السؤال إلا ابتسامة تذوب فى ضمنها حجته . .» (ص ٧٧/٧٨) .

ليس الأمر إذن أن القاص يوزع نفسه فى عدة أدوار ؛ فهذا ــ على الأرجح ــ شأن كل قاص ، بل الأمر أنه يلح على ذلك ، ويؤكد هذا الارتباط بينه وبين شخوصه . إنه أيضا من رواد الحان ، وله انتماء إلى أهل الحان . فى رواد الحان ــ كما يكتب فى الفقرة التالية ــ تتركز متاعب القرية ومواهبها الموزعة بين الآخرين ، وهم أفضل من «ينطق بما هناك» ، وأول من «يتلقى الصدمة إذا أصيب كيان المجتمع بهزة» . وهكذا يشرح الكاتب أسلوبه فى المعالجة ، وأسباب اختياره لنماذجه الغريبة ، ليعرض من خلالها انعكاسات التغيير ووقع هذا التغيير :

«ويعلم الله أننى ما أردت التخابث ، وإنما هكذا انشق الدرب أمامىَ ؛ ولو استطعت أن أجمع كل ما عندى فى صفحتين لفعلت ؛ ولو اهتديت إلى نسق آخر أكثر تسلية للقارىء لما عدلت عنه ؛ فكيف ينغص عليه من يطمع فى الفوز بوده ؟"

«واقتصرت على وصف بعض رواد الحان ، وتركت بقيتهم خشية الإطالة ؛ لأنهم هم الذين وجدت فى حياتهم عبرة ؛ هم الشواذ ، مُقَدَّرٌ عليهم ــ وهذا دورهم المقسوم لهم فى دنيانا ــ أن تتركز فيهم حدة المتاعب والمشاكل الموزعة ــ حتى تبدد أثرها بين العامة ؛ فهم خير من ينطق بما هناك ، وهم أيضا ــ وهذا عدل تحت قناع من الظلم ــ أول من يتلقى الصدمة إذا أصيب كيان المجتمع بهزة ، كالنتوء البارزة فى الجذع ، أول ما يسقط إذا أريد تهذيب هذا الجذع» (ص ٧٨/٧٩) .

ويعمق الكاتب أسباب هذا الاختيار ، موضحا علاقة هؤلاء «الشواذ» بعموم الناس ؛ فعلى هؤلاء الشواذ ــ كما يقول ــ تنعكس الأحداث أسرع مما تنعكس على عامة الناس ، «أولئك الكادحين فى الأرض» ، الذين من كثرة ما خبروا وعانوا لا يأخذون ببريق ولا يهتزون لجديد ، وإنما ينتظرون أن تنكشف الأعمال والأمور عن ماهيتها وملموسها ؛ ينتظرون ما وراءها :

«أما بقية أهل القرية فهم ملح الأرض ؛ يكسبون رزقهم بشق الأنفس ؛ يكابدون كالحيوان من مطلع الشمس إلى مغربها عملا مرهقا تنجزه الآلات فى بلاد أخرى بأيسر جهد ونفقة فى وقت قليل . وليتهم بعد ذلك فازوا بما يقيم أودهم أو يستر عريهم . وهم مع ذلك قانعون ؛ حاروا فى فهم القَدَر ، وتعليل أسباب الخلل ، وطال تساؤلهم : متى تنتهى المظالم ، وتنعدل الأمور ، ويستقيم المعوج ، ويعم السلام ؟ وهم مع ذلك صابرون ؛ أصبح مطلبهم الأوحد أن يُتركوا لأنفسهم ، لنسائهم وعيالهم ، لدوابهم وشقائهم ، لإيمانهم وخرافاتهم . كل جديد فى الحياة عندهم ضئيل إذا قيس إلى قديمهم . وإن أمنع الدروع هو الذى يلبسه من لا يبالى .

إذا قالوا «إنما الأعمال بالنيات» عنوا بها «إنما الأعمال بخواتيمها» ؛ وإذا لم تر وجوههم مبتسمة أغلب الوقت فلأنهم يضحكون فى سرهم من الخطيب والبهلوان والواعظ والمهرج . . . خليها على الله !» (ص ٧٩) .

لعله من الواضح الآن أن الكاتب يتعمد هذا الحديث ، ليعطى المؤشرات لفهم مراميه البعيدة .

حين يسأل القاص نفسه : «أتراك أنصفت حقا وصف قريتنا كما هى فى نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهامش لا المتن . . .» ، إنما يصطنع هذا السؤال لكى يوضح للقارىء أن هذه الشخوص وإن بدت هامشية أو ثانوية ، فهى أشبه بموازين حساسة أو مرايا مكبرة لما كان أو قد يكون .

وحين يسأل القاص نفسه لماذا اقتصر على رواد الحان دون سواد الناس ، فإنه لا يرمى إلى توضيح مرمى هذا الاختيار فحسب ، بل يرمى كذلك إلى الحديث عن سواد الناس ؛ عن فلاحى مصر ؛ هؤلاء الذين «يكابدون من مطلع الشمس إلى مغربها» ، و«ليتهم بعد ذلك فازوا بما يقيم أودهم . . .» . إنهم ــ كما يقول ــ كادوا من طول ما عانوا من ظلم ، أن يرتفعوا فوق الزمان والأحداث : «كل جديد فى الحياة عندهم ضئيل إذا قيس بقديمهم . .» . ما موقف هؤلاء من العهد الجديد أو من الثورة ؟ سينتظرون أن تكشف عن حقيقتها ؛ فالأمور فى عرفهم بملموسها وخواتيمها .

وحين يقول القاص «ويعلم الله أننى ما أردت التخابث ، وإنما هكذا انشق الدرب أمامى» ، فإنه يتحدث بأكثر من لسان ، أو يؤدى عدة أدوار . نعم ، إنه لم يسع إلى التخابث ، غير أنه لم يجد بدا من أن يتحايل ، حتى يصل إلى مقصده ، وكانت حيلته أن يقطع تيار السرد القصصى بحديث شخصى أو بحديث خارج الموضوع ، ولكنه فى واقع الأمر حديث متعمد ، يحمل المؤشرات الأساسية لفهم القصة ، ويحوى الفلسفة العامة لهذه القصة . فالراوى يقطع السرد وكأنه يتريث لحظة ليحدث القارىء بحديث خاص ، ويستخدم هذا الظاهر البرىء ليعد القارىء لتلقى الفصول التالية . وهذا المقطع القصصى هو أكثر فصول القصة تحديدا ؛ والقارىء الذى يقع فى هذه الأحبولة ، ويأخذ هذا الحديث بمظهره الخارجى كأنه حديث جانبى ، لن يفهم القصة ، أو بتعبير أدق ، سيفهمها ، ولكن بصورة منقوصة مشوهة .

ويدرك يحيى حقى أن قصته عرضة للفهم الخاطىء ؛ أى أن تفهم

على غير ما قصد ؛ ولذا فإنه يقطع مجرى السرد ، ويعقد هذا الحديث فى محاولة لتدارك الموقف وتوجيه القارىء ، بمعنى أن هذا الحديث هو جزء من تكوين القصة ، أو جزء يفرضه تكوين القصة . ولكن المدهش أنه ما من كاتب واحد عرض للقصة قد توقف عند هذا الحديث ، أو قد فهم القصة كما أراد لها المؤلف أن تفهم . على أن هذا موضوع طويل وسنعود إليه فيما بعد ، ويكفى أن نذكر هنا أن لذلك أسبابا فى النص . . وأسبابا خارج النص ، تعود إلى الموقف السياسى التاريخى الذى استوعبت فيه القصة ، وكتبت فيه هذه التعليقات .

يتكون مجتمع الخان من «صاحب الخان» و«القصاب» و«القزم» و«زوج العرجاء» و «الفتى الفنان» و «الراوى» ، ومن خلال هذه المرايا يصور الراوى مناخ «قريتنا» بين «الأمس واليوم» . والحديث ــ كما سبق ــ هو عن مصر قبل ثورة عام ١٩٥٢ وبعدها . ومن الضرورى أن نذكّر مرة أخرى أن القصة قد وضعت ونشرت فى عام ١٩٥٥ ؛ أى فى مطلع الحكم الناصرى .

التصغير فى العرض لقرب الحدث ذاته ، ولأن الرغبة فى التعبير عن هذا الحدث تلح على المؤلف إلحاحا ذاتيا . ومن الدلالة بمكان أنه يدخل القصة بصفته كاتبا وراويا وواحدا من أهل الخان لا من «رجال العمل» ، (ص ٨٩) ، وكأنه يريد أن يسأل : أين هو الآن من هذه الأحداث ؟

لتفسير «صح النوم» لابد إذن من أن نتابع بدقة انفعالات هذا الراوى فى جميع المواقف ، لا أن نكتفى بالمقابلة الظاهرية بين «الأمس» و «اليوم» ، أو بتعبير آخر : لابد أن ندرس هذه المقابلة من خلال «المرايا» ، ومن خلال الحركة النفسية والانفعالية للراوى ؛ أى أن نراها من الداخل ، خصوصا أن الراوى يدعونا إلى ذلك دعوة صريحة .

وصول الأستاذ

الحدث الفاصل فى حياة هؤلاء الشخوص هو هبوط «الأستاذ» أرض القرية ، وانتهاء عزلتها . كانت القرية تنتظره دون أن تدرى ؛ ومن ثم فقد هبط إليها من الغيب :

«أعد المسرح منذ الأزل للحظة الموعودة ، ودق الجرس ورفع الستارة . المكان : المحطة ، وجسر السكة الحديدية مندس كالأفعى يشق الحيضان الخضر . الزمان : بعد الفجر بقليل ، وكان الليل قد جرجر أذياله واختفى ، كأنه لم يكن أبدا . الجمهور : لا عبرة بالعدد ، بل يكفى متفرج واحد يختاره القدر".

«وخرج سائق العربة الفرد مبكرا ليلحق قطار الفجر وفى قلبه دعاء . . .» (ص ٨٠) .

ولكن كيف أقبل «الأستاذ» ؟ تأخذ سائق العربة وهو فى انتظار القطار غفوة فيرى نفسه سابحا فى الهواء يحمله جناحان ، فتغمره «سعادة مبهمة» ، ولكنه لا يلبث أن يرى نفسه وكأنه يغوص بعربته ، ويتعثر بحصانه فى قاع النهر ، وقد جف ماؤه ، فيسرى فيه الخوف : «ورأى الفلاحات يحملن بلاليص ضخمة كبيرة ، يهبطن إلى قاع الترعة ؛ فلما لم يجدن ماء كفأت كل منهن البلاص فوق رأسها ، وغاب جسدها داخله ، ولم يبق منه إلا قدمان تسيران بكفن من الصلصال» (ص ٨٢) . ويدفعه إحساس خفى بأن يحذرهن من السيل ، ولكن صوته ينحبس فلا ينبس . ويهب سائق العربة من غفوته وهو ينتفض ليرى «على الجسر رجلا ينبت من حيث لا يدرى ، واقفا وقد جمد فى مكانه ، يستقبل الطريق الزراعى ، كأنما يدرسه قبل أن يهبط إليه ولعل اتجاه نظرة السائق من أسفل إلى أعلى ، أو لعل طول ظل هذا الرجل يسيل من موطىء قدميه على الرصيف ، وينسكب فوق الجسر ، وترقد رأسه فى الحقل ، لعلّ هذا أو ذاك هو الذى جعل القادم يبدو للسائق فى صورة رجل ضخم عملاق ، يسيطر على الكون ، ولكن شخصه ظل مع ذلك بيّنا محدد الأطراف ، كصورة مرسومة بالفحم على صفحة الأفق والضباب . . .» (ص ٨٣) .

هكذا ، فى ميلاد البطل أو هبوط «الأستاذ» تتتابع المشاعر بين طرفى نقيض ؛ تتراوح بين **الانطلاق والرهبة الشديدة** ؛ بين الانفراج والرجفة . ولو تابعنا انفعالات الراوى فى بقية فصول القصة لوجدنا أنها تنتظم فى هذا الازدواج ، ولوجدنا الراوى حتى النهاية نهبا لهذا الاضطراب .

يرحب الراوى بمقبل البطل ، الذى جاء ليرفع الظلم عن القرية ؛ ولكن الراوى الذى كانت حياته هى التواصل مع الناس ، لا يستطيع أن يصل إلى البطل ؛ لا يستطيع أن يتواصل معه :

«شىء خفى فى هذا الرجل جذب إليه قلبى ؛ أحسست أنه قادم على تحمل عبء باهظ سيحرمه لذة الراحة والسكينة والدعة . وأحببت أنا أيضا أن تزول الكلفة بيننا ويفتح لى صدره . . . ولكنى أدركت أنه التزم الصمت ، والانطواء على نفسه ، والحذر قبل القيام بأقل خطوة ، لا لأنه لا يعرفنى بعد ، بل لأن الدور الذى سيقوم به يفرض عليه ــ وإن تألم لذلك ــ نوعا من العزلة والترفع عن الناس . .» (ص ٨٨) .

وما إن يخرج البطل عن صمته ، معلنا برنامجه الإصلاحى ، معلنا نهاية زمن «**الضعة والهوان ، والتسليم والسكوت على الظلم**» ، واجترار النكوص والذل ، حتى يعلن فى نفس الوقت قراره بإغلاق الخان . فالخان ــ كما يقول «يجمع الضال والعابث على الخائب والسارح (وهنا شعرت أن الأستاذ يثبت نظرته علىّ)» (ص ٩٣) . بل إن برنامج «الأستاذ» يحمل نذرا غريبة ؛ فهو يزمع أيضا ــ فى سبيل ما يهدف إليه من إصلاح ــ مراقبة الناس ، لا «فى المتاجر والأسواق» فحسب ، بل «فى بيوتهم ؛ إذ ينبغى لكل معوج أن يستقيم» (ص ٩٢) ، وينبغى «أن يتوب كل زوج فاسق ، وكل ولد عاق ، وأن يصان شرف كل رجل ولو رغم أنفه» (ص ٩٣) .

تأتى هذه النذر أو الإشارات فى طيات الحديث ، وكأنها من معالم برنامج الإصلاح أو ضروراته . على أنها ستحمل بعد حين دلالات أخرى ، حين نرى كيف ينعكس التغيير المزمع سريعا على الراوى وصحبه «الشواذ» ؛ فمع الإعلان عن برنامج الإصلاح يقرر الأستاذ إغلاق الخان ؛ وهو إجراء يمس مجال حياة رواد الخان ، وفلسفتهم فى الحياة . ولا يَدَعُنَا الراوى فى حيرة من أمر هذا الإجراء ؛ فهو يصور نفسه ، عقب ذلك ، وقد تغير حاله ، وانقلب أمره ، وأصبح فريسة للهواجس والقلق :

«ولكنى وجدت نفسى فى الفترة التى أتحدث عنها ، يدب فى نشاط لم آلفه ، هو أشبه شىء بالقلق ؛ فأعصابى متوترة ، تناوش روحى كوجع

الضرس ذبذبة وهزات . وأصبحت لا أطيق الاستقرار فى مكان ، وزاد تلفتى وتطلعى ، وعرفت الأرق ، وكم من ليلة هممت فيها ـ ثم كففت وهمى ـ أن أطل من النافذة لأتسمع . يخيل إلى أن الجو كله مشحون بنذره ، وجعلت همى أن أدور على أصدقائى وأصحابى لأطمئن عليهم فأجدهم فى أتم صحة وسلامة ، ثم لا ألبث أن أعود أدق بابهم فى المساء أو فى الصباح من غد ، كأننى أخشى كل مرة أن أتزود منهم بالنظرة الأخيرة ، وصرت لا أسمع عن خبر إلا جريت له ، أريد أن أكون فى كل جهة ، وأن أشهد كل ما يحدث ، كأننى مكلف من قبل قوة خفية طاغية بتسجيل تاريخ تلك الأيام» (ص ٩٤/٩٥) .

حتى النهاية ـ إذا ما تابعنا الحركة الداخلية للقصة ـ نجد ذلك التضاد بين شعور الانفراج والخشية ؛ شعور مبهم بالريبة تخالطه أسباب الانتصار للعهد الجديد .

يغيب الراوى عن «القرية» بعد هبوط «الأستاذ» إليها زمنا ، حيث يضطره المرض إلى السفر ، ويبعده الانشغال بنفسه عن الانغماس فى أيام «القرية» الجديدة . ثم يعود إليها بعد حين ليرى ماذا أصابت من الحياة الجديدة . ومن هنا يبدأ الجزء الثانى من القصة بعنوان «اليوم» .

وصل إلى القرية شريط السكة الحديدية ، وأصبح لها مجلس يتولى شئونها . لقد تغير الكثير من معالمها المتهالكة ، ومن مظاهر الحياة فيها . دهم قطار التغيير البعض ، وفتح المجال أمام البعض الآخر. سقطت وظائف وقامت غيرها ، وتدفق إلى القرية نبض الحياة والحركة ، ومع ذلك لم تنقطع الشكوى ، ولم يعم الرضى ، بل ازدادت الشكوى فى ظل العهد الجديد ؛ فهذا ـ كما تقول القصة ـ من طبائع الأمور حين يدخل الجديد حياة الناس ، وحين يطالبون بما لم يألفوا من جهد . ثم إن التغيير لم يصل بعد إلى مداه ؛ لعله قد نجح فى بعض المجالات دون غيرها . ويعبر الكاتب أروع تعبير عما أحرزته الثورة المصرية من تحول معنوى ، وإن لم تعمق بعد هذا التحول ، أو تجعل منه واقعا ماديا فعالا .

« ارفع رأسك يا أخى » :

فلنقرأ هذه الفقرة . . بألفاظ المؤلف وإيماءاته : « إننى لا أكاد أصدق عينى ؛ لقد دبت فى قريتنا حياة جديدة ، كان أهلها من قبل مستغرقين فى نوم عميق ، ألفوا فيه الاستكانة والتوكل وقبول الضيم ، كلما تململوا رأوا القيد يزداد انطباقا عليهم ، فوقر فى نفوسهم من فعل اليأس أن لا خير يرجى لهم ، بل ثبت لديهم ـ وهذا هو البلاء الأعظم ـ أن لا خير يرجى منهم ، فلما لم يبق لهم هدف ، وضاعت ثقتهم فى أنفسهم ، وافتقدوا من يقيم العدل بينهم ، مالوا إلى النهب ، شأن الجماعات المضطهدة المرهقة حين يختل الأمن ، وأصبح حلالا نهب أموال الجماعة . . . ومما زاد النكبة أن المال قد اضطرب تداوله وأصبح فريسة مطاردة تتناهشها الكلاب ؛ أخذ يقل فى يد الناس شيئا فشيئا ، فعمت الفاقة ، وبعد أن كان على الجنيهات نزاعهم ، أصبح على القروش ، ثم على الملاليم .

« وقد شعرت وأنا أجول فى القرية ودساكرها أن الناس قد انتبهوا من نومهم ، أيقظهم تولى الأستاذ مقاليد الأمور فى القرية ، وإقامته للقانون بين الناس سواسية . . أيقظهم أن الجبل الذى كان جاثما على صدورهم قد انزاح فجأة ، كما تنفجر الفقاعة .

« لا أزعم أن القرية أصبحت تعيش فى رغد وسلام ، بل يكفى أن الناس جميعا أصبحوا يدركون أن هذا عهد جديد ، له مقاييس وأحكام ، لا يغتفر فيها النهب ، ولا ينجو المذنب بغير عقاب وحبل الفساد غير ممدود . . .

« ولكن وقع اليقظة على بعض النفوس يجىء أحيانا كوقع المفاجأة ؛ وليس أشق على نفس الذى ألف الاستعباد من أن توهب له الحرية فجأة ، أو تلقى على كتفيه لأول مرة مسئولية تدبير أموره . . . » (ص ١٢١/١٢٣) .

« لقد وجدت من أهل قريتنا من يحمد العهد الجديد ، ولكنه يلبسه كما يلبس ثوبا قشيبا لم تعرك بعد خشخشته . . . يبتهج بما فاز ويضيق بجدته . وقد يقارن أيضا بين قصور حركته فى الثوب القشيب ، والراحة الموهومة فى الثوب القديم الممزق الذى خلعه وكان يكرهه أشد الكره » (ص ١٢٣) .

انبثت « فى قريتنا » حياة جديدة ، ولكن ظلال القديم مازالت قائمة . ويمثل الراوى لذلك بشكوى الفلاحين « الذين فاقت قفزتهم من أسفل إلى أعلى قفزة غيرهم » (ص ١٢٣) ؛ فهم لم ينجوا بعد ، برغم الإجراءات الجديدة ، من سطوة ملاك الأرض ، ولم يتحرروا بعد من علاقات التبعية القديمة ، ولم تتوافر لهم بعد أسباب الانتفاع الحقيقى بهذه الإجراءات ، بل إن البعض منهم « يتعاون سرا مع الملاك من وراء ظهر المجلس » (ص ١٢٤) . على أنهم ـ كغيرهم من أهل القرية ـ يتطلعون إلى « الرخاء الموعود » (ص ١٢٥) . وبالمثل مازال طابور « التملق الناطق » على حاله ، يبايع من له الأمر (ص ١٤٦) . وهناك « التملق الصامت » ، أى الصمت بسبب الخشية على الرغم من المعرفة (ص ١٤٦) . . . فالكثير من ظلال الصورة القديمة يقع أيضا على الصورة الجديدة ، ويعيش أيضا ، بل قد يزدهر ، من خلال الجديد .

رواد الحان :

يقيس الراوى أيضا وقع التحول من « الأمس » إلى « اليوم » بما قد أصاب صحبه من رواد الحان ؛ فبعد أن يصف حالهم وفلسفتهم فى « الأمس » يعود فيصف حالهم وفلسفتهم « اليوم » . على أن رواد الحان ـ ومن الضرورى أن نؤكد ذلك ـ لا يمثلون فى القصة مجتمع ما قبل الثورة ، وإنما هم يعيشون هذا المجتمع القديم كما لو كانوا « شواذ » ، ويمثلون بؤرة من بؤر الفكر والفن أو الحنين إلى الصدق فى مجتمع « الأمس » .

ولاشك أن المقابلة بين « الأمس » و« اليوم » فى بناء القصة هو شكل من أشكال التقويم الضمنى لصالح الثورة والعهد الجديد ، بل هو تقويم صريح تعبر عنه القصة فى مواضع شتى .

ولكن هذا التقويم مضلل ، لو نظرنا إلى رواد الحان فى ظله ، كما لو كانوا يمثلون فى « الأمس » قيم الماضى ، ويمثلون فى « اليوم » إنسان الثورة الإيجابى .

إن أى نظرة مدققة إلى تطور هذه الشخوص بين « الأمس »

و « اليوم » تبين بطلان هذا التقويم ؛ فالطابع العام لتطور هذه الشخوص من « الأمس » إلى « اليوم » هو التقلص والانكماش .

صاحب الحان : فى « الأمس » هو فيلسوف الحياة وفنانها ، وفى « اليوم » ــ بعد إغلاق الحان ــ هو تربى القرية وفيلسوف الموت ، وإن كانت هناك علاقة خفية تربط بين المهنتين (« حان » « حانوت » « حانوتى ») برباط وثيق .

وزوج العرجاء : فى « الأمس » فاشل وعاطل ، لا نتيجة للعجز ، بل لثورته على الظلم ، ثم لكراهيته لكل قيد ، ولعشقه الحرية والطبيعة . والغريب فى أمره أنه يتقن كثيرا من الحرف (النجارة والسباكة والبرادة . . .) ويمارسها فى خدمة غيره ، ولكنه يمارسها هواية لا احترافا . أما فى « اليوم » فتراه وقد انزوى فى وظيفة أمين مخزن بالمجلس القروى . لم يعد عاطلا حقا ، ولكن ماذا أصبح ؟

أما القصاب : فهو فى « الأمس » يعمل نهاره لا يكل ، ويمضى أمسياته فى الحان ، ويتحمل مأساته فى صبر عجيب ، وإن اتهمه الناس بالسفه أو الغفلة والضعف (ص ٢٣) . وقد عال ابنة عمه طويلا وأحبها ، وانتظر ، فهجرته شهر هجر ، ثم عادت إليه بعد سنين بثلاثة أيتام ، فقبلها دون شكوى . ولكنها تنساق مرة أخرى وهى زوجه إلى الغواية ، فيستنكر أن يفضحها أو يشردها ، بل يأخذ نفسه بالصبر والرحمة بها وبأولادها ، لعلها تستفيق . فليقل الناس عنه ما يقولون ، وليسخروا به ما يشاؤ ون ، يطلبون الرحمة ولا يرحمون ، تباً لهم » (ص ٣٣) . هذا هو القصاب كما تصوره القصة فى « الأمس » قدرة غريبة ، وذات ترتكز على أساس وطيد ، وتثبت لعنف القدر كما تثبت لأقاويل الناس ولضغط التوافق مع أحكامهم وأعرافهم وإرهابهم . أما فى « اليوم » فقد خرج عن دائرة حياة الناس ومعاملاتهم : تصوف وهرب إلى حيث تستوى الأشياء وتضيع الفروق ، وتصبح الإرادة هى الكف عن كل إرادة ، والرغبة هى الزهد فى كل رغبة . جاهد حتى لم يعد له منال ، ولم يعد لشىء منه منال . يقول القصاب فى حديثه الأخير مع الراوى :

« إننى الآن كقطعة من المغناطيس الذى لا يلقط من الناس إلا معدنهم الطيب ، أما الخبث فهى عنه مزورة . . استطعت أن أغض عينى عن الشرور جميعا ، وحبست نفسى فى دائرة الخير ، فوجدت فيها ، وإن قل مداها ، سعة تنيلنى كل ما أريد ، ولا يفوتنى شىء أتأسى عليه . ولو أصاخ صاحب الحان سمعه حين يحملنى بين يديه لعجب لتهللى وتسبيحى . عد بنا فقد حان موعد الصلاة (ص ١٣٨) . لقد « وصل » القصاب وانتهى أمره ، وأصبح سواء أن يدب فى الدنيا أو ينتقل إلى الأخرة » .

وبالمثل نرى تحول « الفتى الفنان » ؛ فهو فى « الأمس » يعيش بروحه فى الموسيقى ، « يطهر » قلوب مستمعيه بألحانه ، ويرفعهم إلى نشوة طلب الجمال والعفة ، ويرفض الابتذال ، ويطمح ــ برغم ما يلاقيه من عنت ــ إلى أن يتزود من العلم فى هذا الفن لكى يؤدى رسالته إلى الآخرين . أما فى « اليوم » فقد قنع من الغنيمة بالإياب ، وعاد أدراجه إلى متجر والده ، واكتفى من الفن بمناغاة طفله الوليد . ومن الغريب أن يقول :

« لقد فتح لى العهد الجديد فى القرية آفاقا أخرى ، وهدانى للواجب والصواب . . أصبحت الآن أنا السيد لا المسود . كنت أعيش فى الموسيقى ، ونفسى كالبحر الخضم الثائر ، أما الآن فأنا أعيش فى الموسيقى ، ونفسى كالبحيرة الهادئة » (ص ١٤١) . ويعلق الراوى فى سخريته المقنعة :

« تركته وأنا أقول : هؤلاء الفنانون ! إن الحياة تبتسم لهم دائما على أى جنب رقدوا . . . » (ص ١٤٢) .

إن طابع التغيير الذى ألم برواد الحان لا يحتمل التأويل . لقد ضاع من حياتهم جميعا شىء مهم بإغلاق الحان ، فتقلصوا وانكمشوا ، وفقدوا طابع الخصوصية الذى كان يميزهم .

ويجدر بنا أن نتوقف بتفصيل أكبر عند صاحب الحان ؛ فهو أقرب الشخوص إلى نفس الراوى ، ثم إنه قد يفسر لنا معنى « الحان » ؛ قد يفسّر لنا مضمون هذه الشفرة الغريبة (التى أسهمت دون شك فى فهم القصة فهما منقوصا أو على غير ما قصد المؤلف) .

حانة الحياة

صاحب الحان ــ كالفتى الفنان وزوج العرجاء والقزم وراوى القصة ــ هاو لا محترف ؛ يمارس مهنته بهيام عمر الخيام بالحياة ، ويفلسف لمهنته بأنه يبغض الهموم وحمل الهموم ويعشق الحياة ، وأنك إذا « أردت أن تسعد فعليك أن تسعد غيرك أولا » ، وأن « الخمر هى للإنسان منذ قديم الزمان أكبر متعة ، فأنا أعيش أبداً فى جو مرح » ، « لا يهمنى عدد السنين التى أعيشها ، ولكن يهمنى نوعها » (ص ١٤) .

« إن هذه المهنة ــ كما يقول ــ « هى التى تجعلنى أرى الناس على حقيقتهم ، عراة كما ولدتهم أمهاتهم » . وهو لا يستطيع أن يحيا إلا « حيث يكون الناس على الفطرة » ، حيث هم مع أنفسهم ، وهو ما يوفره له جو الحان :

« إننى أمقت الكذب والرياء والنفاق والخداع ، لا لأنها تصيبنى بأذى ، بل لما أراه من أذاها بأصحابها . إنها تمسخ البشر ، وأنا أحب الناس ، وأريد أن أعاشرهم وهم على الفطرة التى أرادها الله لهم سبحانه . إننى لا أستطيع الحياة إلا فى هذا الجو وبهذا الشرط » (ص ١٦) .

لاعيش لصاحب الحان إذن إلا فى الحان ، أو فى حانة الحياة ، حيث الناس دون طلاء . وهو كذلك كان يسكن فى طابق بأعلى الحان . أليس من الدلالة بمكان أن يحترف بعد إغلاق الحان مهنة التربى ؟

يقول المؤلف فى حديث له :

« والتربى فى الرواية هو صاحب الحان الذى لا يستطيع أن يرى الناس إلا على حقيقتهم ، فلما أغلقوا له الحانة . لم يجد أمامه سوى الموتى ليرى فيهم الإنسان على حقيقته » . (عشرة أدباء يتحدثون) ــ فؤاد دوارة ، ١٩٦٥ ، كتاب الهلال ، ١٧٢ ، ١١٦) .

هو إذن المطلب نفسه ، ينشده صاحب الحان فى مهنته الجديدة . يتحول فيلسوف الحياة فى « الأمس » إلى فيلسوف الموت فى « اليوم » ، ولكن مرمى هذه الفلسفة أو طابعها لا يتغير ؛ فهو ينشد رؤ ية الإنسان على حقيقته فى كلتا الحالتين . ومطلب رؤ ية الإنسان على حقيقته

مطلب حاد طابعه الإطلاق ؛ وفى طلب الحدود القصوى ، **تكاد تجتمع الأضداد وتتزاوج وتأتلف** . فى هذا التطرف تكمن الصلة بين مهنة صاحب الحان ومهنة التربى . وهى صلة وثيقة عنيفة ، يدركها صاحب « صحح النوم » أعمق الإدراك[٣] . ولكن أى انقلاب قد أصاب صاحب الحان ؟ « **حقيقة الإنسان** » التى تتكشف له فى مهنته الجديدة هى نشوة الفناء والتحلل من الصفات المكتسبة والالتحام بالأرض . الإنسان فى الموت يجد غايته وشوقه فى فقدان تفرده ، وفى انحلال خصائصه التى غلفت فطرته ، وفى عودته إلى الطبيعة . هذه **هى المعرفة** ، أو هذه هى صوفية الموت التى اكتشفها صاحب الحان فى مهنته الجديدة . وعلى الرغم من « اعتزازه بهذه المعرفة » ، فإنه ينطق بها وقلبه « يكاد ينفطر حزنا » .

حديث الإنسان « مع الطبيعة منولوج من جانب واحد ؛ هو ممثل فى مسرح ليس فيه فرد متفرج . . ولكن كيف يقنع الإنسان بالانمحاء وقد أتى بالمعجزات ونفذ إلى الأسرار ؟ لا ترضى كبرياؤه إلا أن يجد من الطبيعة ردا على كلامه يشعره بمقامه . وهو ظالم فى التجنى عليها ؛ لأنه ــ فى حماقته ــ قد قصر نظرته على الحياة وحدها ؛ فهناك لحظة ، لحظة هائلة ، تهب فيها الطبيعة فى أتم قوتها وعنفوانها ، وتصيخ للإنسان ، وتفهم نجواه ووجيعته ، فتفتح له ذراعيها ، وتضمه لصدرها ، وتغمره بقبلاتها ، شأن الأم الرؤوم التى لا ولد لها غيره ، هى لحظة الدفن !» . (ص ١١٧) .

« تعال ، تعال ، إننى أنتظرك منذ الأزل ! وأحس بجثة الميت تئن بالحنين ونشوة المتعة . . .» (ص ١١٨) .

وعلى الرغم من الصلة الخفية بين مهنة صاحب الحان الأولى والثانية فإن عنف هذا الانقلاب لا يفوقه عنف آخر . ونرى الراوى بعد لقائه مع صديقه السابق صاحب الحان ، واستماعه إلى حديث الموت ، يراوده خيال النهاية ؛ فهو يهم أن يكتب رسالة إلى صديق من أصدقائه القدامى ، يضمنها وصيته وما ينبغى أن يفعله هذا الصديق بأوراقه بعد مماته :

« ولكنى عدلت عن ذلك كله ، وشغلت نفسى بقراءات لا علاقة لها ببلدنا وأهلنا وزماننا ، ولم الكتمان ؟ نعم قرأت كتابا مطولا عن الخفافيش وطبائعهم ؛ أحببت أن يعود إلىَّ هدوء النفس من قبل أن أخرج للجولة التى أضاعها علىَّ صاحب الحان بحديثه » (ص ١٠٥).

ودلالة هذه الحركة النفسية بينة ، فالراوى يملكه شعور الفتور والملل من الحياة بعد هذا اللقاء ، ولا يجد وسيلة لطرد هذا الملل غير أن يشغل نفسه بشىء بعيد كل البعد عن بلده وأهله وزمانه . إنه يهرب من شبح الموت فترة ليعيش مع الخفافيش .

لم يعد عسيراً أن نلم بمغزى شفرة « الحان » ؛ فهى تمثل بوضوح مجالا حرا خاصا ، بعيدا عن صراعات الواقع السيىء المفسد ، كما تمثل اجتماع الحياة والفنون ، والانطلاق من أغلال العادى والمألوف ، هذا هو المعنى الذى يعبر عنه موقع الحان فى مجتمع « الأمس » ، والذى تنطق به النتائج المترتبة على إغلاق الحان فى « اليوم » .

الحان ومفهوم الفن :

وحين نراجع مقالات يحيى حقى النقدية نجد أنه يعرف الفن بألفاظ مشابهة ، وفى موضع على الأقل بألفاظ مطابقة لتلك التى يوضح بها صاحب الحان سر مهنته وأسباب تعلقه بها[٤] . فكما ينشد صاحب الحان « **الإنسان على حقيقته** » ، كذلك الفن ، فهو يطمح إلى التخلص من « **الملابسات الزمانية والمكانية العارضة** » ، ومن « **التراكمات التى غلفت الفطرة** » ، وأن « **يصل إلى عنصر الإنسان فيك** » . أول شىء ينفضه الفن « هو ثيابك التى نسجتها ملابسات الزمان والمكان ، فكأنك تتعرى ؛ والعرى يأتى بالبهجة للسوى ، أى للجميل ، وتمتمة الخزى للمشوه ، أى للقبيح . .» . هكذا يكتب يحيى حقى فى مقاله « غالب . . . شاعر الهند العظيم » . (أنشودة للبساطة) ١٩٧٢ ، ص ١٣٨) .

مطلب صاحب الحان هو إذن أو هو أيضا مطلب الفن ، ولكنه مطلب عسير ، والأحرى أن نحسبه تطلعا أو طموحا . أليس الحان ــ حيث يكون الناس على حقيقتهم عراة ــ مجرد افتراض أو مجرد مجال تخيلى خارج إطار العلاقات والوشائج الاجتماعية والزمانية ؟ وهل فكرة الفن الذى ينشد الإنسان مجردا دون ملابسات الزمان والمكان أكثر من مجرد فكرة ؟

الفن وفقا لهذا المفهوم كيان مستقل ، قائم بذاته ، وغايته هو الإنسان فحسب ، ولكن ألا ينبع تصور الفن بما هو كيان مستقل من الإيحاء الذاتى أكثر مما ينبع من الواقع والممارسة ؟ وعلى الرغم من تعلق يحيى حقى العميق (وغيره من رواد الأدب العربى الحديث)[٥] بمفهوم الفن هذا ، فإنه يدرك تماما إشكالية هذا المفهوم ، ويعبر عن ذلك فى مقاله السابق عن « غالب » فيقول :

« إن هذه الآمال الكبيرة المعقودة على الفن ــ كأنما ليس فى أيدينا شىء غيره ــ لتخليص الإنسان من وجوده الحيوانى ــ يأكل ويشرب وينام ــ ورفعه إلى مستوى الالتحام الروحى . . لكى يشرق الجمال فى ضميره . . . هذه الآمال الكبيرة ــ كأنها شطحات أحلام ــ هى التى تجعلنا نتجاوز الحدود القصوى لأوضاع البشر ، إلى درجة التمزق ، حين نصر على قولنا ــ بل على ادعائنا ــ بأن للفن كيانا مستقلا عن كيان الإنسان ، وأنه بالتالى يعلو ويتجاوز الملابسات الزمانية والمكانية ، لأن مطلبه هو العنصر الأصيل الثابت فى طبيعة الإنسان عامة وموقفه المحتوم من لغز القدر . فماذا يبقى من الفنان لو جردناه من زمانه ومكانه ــ من لحظته الحضارية ؟ــ لا شىء سوى معنى مجرد لم يجد بعد اللفظ الذى يعبر عنه ، وهذا تصور محض . . .» (أنشودة للبساطة ، ص ١٤٢) .

إن مطلب « العنصر الأصيل الثابت فى الإنسان » ، أو التطلع إلى جوهر الإنسان المطلق ، على مالهذا التطلع من جاذبية عظمى ، لا يثرى الذات وإنما يحولها إلى تصور باهت أو معنى مجرد .

« **فذات** » الإنسان تكسب هويتها وثراءها بقدر ما تتفاعل مع عالم الأشياء والأشخاص ، فى حين أن محاولة تخليص الذات مما هو مكتسب أو عرضى من فعل الزمان والمكان ، والرجوع بها إلى ما يسمى « بالأصل » أو الجوهر ، يؤدى بها إلى التقلص والانكماش ، ويفرغها من المحتوى . هذه هى ديالكتيكية تكوين الذات (كما نعرفها ، وكما يدركها يحيى حقى فى مقاله عن « غالب » ، وإن كان فى الوقت نفسه

يتشوف فى قلق محموم إلى ما وراء « ملابسات الزمان والمكان »)[٦] .

وهذه هى إشكالية الفن بما هو كيان قائم بذاته ، وإشكالية شفرة « الحان » بوصفها مجالا خاصا خارج أطر العلاقات والوشائج الأخرى ، أو عالما خاصا للفن والتفرد والفردية المطلقة ، أو مجالا « للشواذ » ــ كما تقول القصة . والمآخذ الأساسى ضد مفهوم الفن السابق هو أن الإنسان يفقد ــ ولا يكتسب ــ حقيقته الإنسانية بالابتعاد عن ملابسات الزمان والمكان . وليست هناك « فطرة » إنسانية بعيدة عن الناس أو منفصلة عن الخبرة الاجتماعية التاريخية ، ولا يحتاج إلى بيانٍ أن فكرة الفن والإبداع الفنى مستحيلة بدون هذه الخبرة .

وأيا كان الأمر ، « فالحان » بوصفه مجالا خاصا للحياة أو الفن ، يتعارض مع وجهات الثورة الجماعية والعملية ، ومع مطلب الالتزام الجديد . ومفهوم الفن بما هو كيان أو مجال مستقل ، لا يتوامم مع الواقع الثورى الجديد . وإغلاق الحان هو التعبير الواضح عن هذا التعارض .

فالفن بما هو كيان مستقل ــ والحان بما هو مجال خاص ــ ينبع من إحساس التفرد ، وأيضا من الحاجة إلى التميز فى مجتمع شديد التأخر . وهو ينبع بوجه عام من ظروف المجتمع القديم ، ويفقد مبرراته وأسبابه بانهيار هذا القديم . وقيام الجديد أو انبثاق الثورة يهدد بالضرورة مفهوم الفن بما هو مجال خاص أو مستقل . . يهدد عالم رواد الحان .

« والحان » استعارة مطروقة فى التصوف الهندى الفارسى . « الحان » فى هذا الإطار ــ وكما نرى من شعر ميرزا غالب ــ هو مورد العطاء المستمر ، ورمز لمتع الحياة التى لا تنقطع ، وللشوق إلى النهل من رحيق الحياة . هذا هو مصدر الإيحاء بهذه الشفرة ، كما يتضح من مقال يحيى حقى عن « غالب »[٧] .

ولكن الحان بالمعنى السابق « شفرة » غريبة على المجتمع العربى الذى يرى فى الخمر أم الرذائل ، وفى التردد على الحان رذيلة كبرى . أليس من الطبيعى أن يفسر إغلاق الحان على غير معناه المقصود ؟ لقد أسهمت هذه الشفرة دون شك فى تضليل الكثيرين عما قصد إليه المؤلف ، وعما تعبر عنه القصة .

وقد يتساءل القارىء : هل استخدم المؤلف هذه الشفرة وهو يعلم أنها عرضة للفهم الخاطىء أو عرضة لأن تؤخذ على غير ما قصد ؟ والجواب بالتأكيد : نعم . وتستند هذه الإجابة إلى شخصية يحيى حقى الكاتب بوجه عام ، وإلى مجمل بناء القصة وظروف نشأتها بوجه خاص . لا يضع يحيى حقى علامة من العلامات دون قصد ؛ فمتعته أن كل شىء عنده بحساب ، مزدوج أو متعدد الوجوه . وطابع فن السخرية فى مؤلفاته هو اصطناع البساطة ، والحديث المقنّع بأكثر من لسان .

اختيار الكاتب لشفرة « الحان » هو اختيار عمد لبيئة تقع موقع الشبهة ؛ بل إنه لا يغفل ذكر ما يراه الناس فى « الحان » من أحكام (انظر بخاصة ص ٤٤) . ولهذا الاختيار ما يبرره ؛ وهو ألا تقع الشبهة فى مجتمعنا على من يتعاطى الفنون والفكر ، ويتخطى قيود المواضعات السلوكية الضيقة المتعارف عليها . بهذا المعنى يصف الراوى رواد الحان بأنهم « شواذ » ؛ فهم لا يعيشون كما يعيش سواد الناس . ثم إن مجتمع الحان ، أو مجتمع الفنون والفكر والخروج عن قيود العادى ، هو موضع شبهة من وجهة النظر العملية ، ومن ثم من منظور « رجل العمل » .

بهذا المعنى يصف الأستاذ « الحان » فى خطابه بأنه « يجمع الضال والعابث على الخائب والسارح (وهنا شعرت أن الأستاذ يثبت نظرته علىّ) (٨٦) .

لا يأخذ الأستاذ أو لا تأخذ الثورة هؤلاء مأخذ الجد (وهو تقويم عرف به عبد الناصر شخصيا) ، فمن دوافع الثورة الجوهرية الضيق بالكلام والمعارك الوهمية ، والرغبة فى الممارسة والإجراء والفعل والسيطرة .

هذه الهوة بين الثورة والأدباء والمثقفين ، سواء فى الواقع أو فى القصة على مستوى القرية ، مصدرها الطبيعة البرجماتية العملية للعهد الجديد ، وزهد الثورة ــ خصوصا فى مراحلها الأولى ــ فى القضايا النظرية ، ثم الاختلاف فى أصول الفئتين . وتبرز القصة هذه الهوة بوضوح فى الفقرة التالية ، وهى على لسان الراوى :

« ولم أتمالك نفسى من الألم ــ وهذا شأن الإنسان ــ حين سمعت أن الأستاذ قد قال عنى حين جاء ذكرى فى مجلسه ــ من هو ؟ آه ! هذا الصامت السارح ؟ ليس لى وقت أضيعه معه ومع أمثاله ، إننى أريد رجال عمل لا بطانة سمار . . . » (ص ٨٢) .

هذا تعبير عن مناخ وجد بعد الثورة ، خصوصا بين الثورة وجيل الرواد الذى ينتمى إليه الكاتب بدرجة ما ، ثم إن مطلب الفكر والأدب والتعبير الذاتى يقع فى ظل العهد الجديد موقع الشبهة ؛ وهو عرضة للتقييد والكبت (لأنه يعبر من جانب عن القوى التى لا تأتلف مع العهد الجديد ، أو لا تستطيع ــ بطبيعة فهمها الفكرى والأدبى والشعورى المتقادم ــ أن تتوافق مع الواقع الجديد ووجهاته الجماعية ، كما يعبر ــ من جانب آخر ــ عن القوى المثقفة المنافسة للثورة) . ولكى يصور الكاتب هذا يضع شخوصه من البداية فى بؤرة من بؤر الشبهة ، فيصورهم روادا للحان ، على خلاف غيرهم من أهل « قريتنا » الكادحين المظلومين .

يورد الكاتب شخوصه من البداية مورد الشبهة ، لكى يبرز ما صاروا إليه . على السطح يبدو كأن رواد الحان السابقين قد نموا فى ظل العهد الجديد . ابتعدوا عن الشبهات وخلعوا عن أنفسهم صفة « الشواذ » ، وانتظموا فى صفوف غيرهم من الناس ، ولكن هذا النماء السطحى ــ كما أوضحنا من قبل ــ هو فى الواقع مظهر من مظاهر التقلص والكبت وفقدان التميز .

ولا يحتاج إلى بيانٍ أن الكاتب قد لجأ إلى هذا القلب أو إلى هذه الحيلة لأنه هو ذاته يكتب قصته فى ظل قيود الجديد ، فالحيلة هنا مصدرها أيضا ظروف التعبير المقيد ، ثم نظرة الكاتب الجدلية إلى قضية الفن والثورة .

وبالمثل ، فقد استوعب النقاد قصة يحيى حقى « صح النوم » فى ظل قيود العهد الجديد ؛ وكان من الأيسر أن يأخذوها على محملها الظاهرى ، وعلى المحمل الساذج الذى يحمله عنوانها فى الظاهر .

ومن حيل القصة أن الراوى يصور علاقته « بالأستاذ » على مستوى

شخصى ، وفى إطار لقاء وحديث بينهما حول موضوع القصة ، وحول نشاط الراوى فى كتابة فصولها . وتعبر القصة من خلال هذه المقابلة عن جانبين متلازمين لعلاقة الكاتب بالثورة : الانبهار والضيق ، الانفراج والخشية (خشية الرقابة والسيطرة الفوقية) .

« ثم صمت الأستاذ قليلا وقال لى وهو يبتسم :

ــ وأنت ؟ قد بلغنى خبر جولاتك فى القرية ودساكرها ، وحديثك مع الكناس وجندى المطافىء والفلاح وأصدقائك السابقين من رواد الحان ؛ بل بلغنى أيضا أنك تكتب مذكرات ، وقد اطلعت على بعض نصوصها . . .

ولا شك أننى فوجئت بهذا الكلام وحرت كيف أقول . لقد كنت مترددا بين العجب كيف وصلت أنباء كل حركاتى للأستاذ ، بل كيف وصلت إليه أوراقى ، وبين الشعور بالضيق حين وجدت نفسى فجأة مكشوف الستر ، بعد أن كنت أحسب أننى أسير فى الدنيا فى مأمن من الرقباء » (ص ١٢٦) .

يخشى الراوى القيود ، ويخشى مسخ التسلط ، وتحويل الفرد إلى مجرد نمط شكلى . ولكنه لا يخفى إعجابه بشخصية « الأستاذ » ، وما يمثله كرائد من قيم جديدة فى الحكم ، فيقول فى حديثه معه :

« وحمدت الله أنك لم تجعل لأحد أن يقول عنك : حرنا فى أمره ! إن له شخصيتين متناقضتين ، كما قالوا عن كثير من الشواذ الحكام الذين فتحوا باب الرجاء لأهلهم فى مبدأ العهد بهم . . أما أنت فليس لك إلا شخصية واحدة ، باطنك ظاهرك ، فنجوت من العقد والتأويلات ، وأعفيت أهلك من الشكوك والمفاجآت ، ومع رائد مثلك يضمن السائر أن يصل إلى غايته وإن طال المدى » (ص ١٣) .

من الوجهة التاريخية ليس هذا الموقف المؤيد المتحفظ تجاه الثورة بغريب ؛ فقد اقتحمت حركة « الضباط الأحرار » ميدان الأحداث على حين غفلة ، واصطدمت مع غيرها من القوى الوطنية المنافسة . وبالإضافة إلى ذلك عاش يحيى حقى أربع سنوات فى استانبول (١٩٣٠ ــ ١٩٣٤) ، وخمس سنوات فى روما (١٩٣٥ ــ ١٩٣٩) ، عرف فيها دكتاتورية كمال أتاتورك ، وفاشية موسولينى . وقد جعلته هذه التجربة شديد الحساسية تجاه الأنظمة العسكرية ، وتجاه مظاهر الحكم الفردى .

ثم إنه بوصفه أديبا وكاتبا قد تكوّن مع جيل ينظر إلى الأدب فى الأعم بوصفه مجالا حرا خاصا ومستقلا خارج الواقع السيىء (وتعبر عن ذلك شفرة « الحان » فى « صح النوم ») ، وهو يخشى على هذا المجال من الضياع ؛ يخشى عليه من قيود الجديد ، ومن ميكانزمات التغيير . ولكن يحيى حقى ــ برغم تعلقه بمفهوم الأدب هذا ــ لا يقع ضحيته ، وإنما ينظر إليه ــ على المستوى الفكرى وعلى مستوى القصة ــ نظرة جدلية نقدية ، فيها الكثير من السخرية بهذه الدعوى وبهذا الافتتان بالذات .

على أن « لصح النوم » خلفية تاريخية عامة ، هى قضية « جيل الرواد » وكبار الأدباء (العقاد ، طه حسين ، الزيات ، تيمور ، زكى مبارك ، محمد فريد أبو حديد . . .) الذى تكون عالمه فى العشرينيات وما قبلها ؛ هذا الجيل الذى تكون مع بزوغ الشعور بالذات ، ومع الحاجة إلى التعبير الذاتى ، وإلى التفرد ، وإلى التحرر من قيود القديم . نشأ هذا الجيل فى مجتمع مستعمر متأخر ، غامض الهوية ، وقد دفعته هذه الظروف التاريخية إلى الانكباب على الأدب والإعلاء من شأنه أيما إعلاء ، وإلى التفرد والتعالى ، وبتعبير مختصر إلى التعويض عما يفتقد بتمجيد الأدب والفن والفكر (وإلى الاستغراق فى المجادلات والخصومات الأدبية واللغوية) .

هل كان فى استطاعة هؤلاء أن يهبطوا من عوالمهم الخاصة ، وأن يتوافقوا مع الواقع الجديد بعد ثورة عام ١٩٥٢ ؟ والإجابة لا تحتاج إلى بيان . لقد انتهى فى حقيقة الأمر زمن هؤلاء بقيام الثورة . .[٨] . (وإن استمروا بعدها طويلا فى مجامع ولجان الآداب والفنون يدافعون عن عوالمهم المنصرمة ، وإن كرمتهم الثورة أو ودعتهم بما استحدثته من جوائز ، ولكن هذه قصة أخرى) .

استيعاب القصة :

لم يختلف النقاد فى تقويم « صح النوم » كثيرا خلال الحقبة التى مضت على نشرها (١٩٥٥) . ومنذ البداية حالفها سوء الفهم . والقائمة التالية تحدد الكتابات التى عرضت لها وفق ترتيب ظهورها :

(١) طه حسين : « صح النوم » ــ الجمهورية ١٠/١٢/١٩٥٥ ، كذلك فى « نقد وإصلاح » ، طبعة أولى ١٩٥٦ ، طبعة ثانية بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٥٢ ــ ١٦٠ .

(٢) فؤاد دواره : صح النوم ، ١٩٥٩ . فى « الرواية المصرية » ١٩٦٨ ، ص ٣٤ ــ ٣٩ .

(٣) لويس عوض : الشفق (حول قصة صح النوم) ، « الشعب » فى ٥/٥/١٩٥٧ ، والآن فى « دراسات فى أدبنا الحديث » ، ١٩٦١ ص ٢١٩ ــ ٢٢٥ .

(٤) د . نعمات فؤاد : يحيى حقى الفنان ، « المجلة سبتمبر ١٩٦٠ » ، ثم فى « قمم أدبية » ١٩٦٦ ، ص ٣٦٠ وما بعدها .

(٥) نبيل فرج : صح النوم ، « الآداب » سبتمبر ١٩٦٦ . الآن فى : « سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى » ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٥ ــ ٢٢٠ .

(٦) مصطفى إبراهيم حسن : يحيى حقى مبدعا وناقدا ، ــ القاهرة ١٩٧٠ .

(٧) د . عبد الحميد إبراهيم : يحيى حقى . . . وفيض الكريم ــ « الزهور » أبريل ١٩٧٣ . والآن فى « سبعون شمعة » ١٩٧٤ ، ص ١٢٧ ــ ١٣٦ .

(٨) فاروق عبد القادر : عاشق مصر وصديق الفقراء ، « الطليعة » ، فبراير ١٩٧٥ ، ص ١٥٣ ــ ١٥٤ .

يقرأ طه حسين القصة بعيدا عن صلاتها المباشرة بحوادث الواقع الجارية ، فيرحب بالجزء الأول منها أعظم الترحيب ؛ لأنه ــ كما يقول ــ « قطعة من الأدب الممتاز الرائق حقا . . » ، ولأنه يحوى « فوق ذلك قصصا مؤثرة حقا ، نقرأه فتخفق له قلوبنا وتهتز له نفوسنا » ص ١٥٦/١٥٧) ، ويضيق بالجزء الثانى منها لأنه ينزل إلى الأحداث المباشرة ؛ « فلم يأن للثورة المصرية بعد أن تكون موضوعا للقصص

الأدبي الرفيع ؛ لأنها ما زالت قائمة لم تبلغ غايتها بعد . . . » (ص ١٥٩/١٦٠) .

يستوعب طه حسين القصة بما هى أدب رفيع فحسب ، ويغض الطرف عن مقاصدها ووظيفتها . ويقوده هذا الاستيعاب الجمالى إلى فصل الجزء الأول من القصة عن الجزء الثانى ، وإلى تفسير فحوى الجزء الثانى وكأن يحيى حقى يعرض علينا فيه فلسفته الخاصة فى الإصلاح . والواقع أن طه حسين يمتنع عن ستيعاب الجزء الثانى ، ومن ثم عن محاولة فهم الرابطة بين قسمى القصة ؛ فهو يبدأ مقاله فيقول :

« لو كتبت هذه القصة قبل سنين لكانت حلما جميلا رائع الجمال . . ولو كتبت بعد سنين لكانت تاريخا صادقا دقيقا ، ولكنها كتبت فى هذه الأيام ، فاحتفظت بجمال الحلم وروعة جماله ، وأخطأها التأويل الصادق الدقيق لهذا الحلم الرائع الخلاب » (ص ١٥٢) .

أكان يمكن أن تكتب « صح النوم » دون مسبقاتها التاريخية ؟ أيا كان الأمر فإن طه حسين يمضى فى مراجعة الجزء الأول من الرواية إلى أن يكتب فى النهاية فيقول :

« وواضح أن قريته (مكان القصة) تلك هى مصر ، وواضح أن محدث المعجزة هو قائد الثورة وأصحابه وأعوانه ، وواضح آخر الأمر أن الكاتب يريد أن يرضينا عما تم فى مصر من الإصلاح ، ويعزينا عما لا يزال فيها من آثار الضعف وبقايا الفساد . . . ولكننى لا أكتم الكاتب الأديب أنى أوثر حلمه الرائع الجميل على برنامجه فى فلسفة الإصلاح ؛ لأنى أجد فى حلمه أدبا رفيعا بارعا ، ولا أجد فى برنامجه إلا كلاما نقرأه فى كل يوم . . » (١٥٩) .

وتميل كفة الميزان إلى الطرف الآخر ، فيرى النقد قصة يحيى حقى فى الأعم من إيحاء المقابلة بين « الأمس » و« اليوم » ، أى بين العهد القديم والعهد الجديد ، ومن خلال عنوانها الظاهر « صح النوم » ، فيفسرهافؤاد دواره بأنها محاولة لتصوير « التطور الكبير الذى أحدثته الثورة فى حياتنا » ؛ فالجزء الأول من القصة « يقتطع شرائح بشرية من بين أهل القرية ويعرض علينا مآسيهم » ، « فإذا كان الجزء الثانى من الكتاب صور لنا ما طرأ على حياة هؤلاء الأشخاص من تغير وتحسن ، بفضل تنظيمات الأستاذ وإصلاحاته . . . » (ص ٣٥/٣٦) .

وترى د. نعمات فؤاد القصة من منظور التصور الرومانسى لفكرة الزعامة والزعيم ، فالزعيم فى القمة ـــ كما ترى ـــ هو إنسان فذ يعانى من الوحدة . تقول الدكتورة نعمات :

« أما كتابه (صح النوم) فقد نبع من شعوره بالثورة . . . من شوقه إلى زعيم ثم تجاوبه مع هذا المثال حين يضطر إلى العزلة ، وحين تفرض عليه الزعامة قيودا مرهقة . . إن وحدة الزعماء قاتلة ، وخير تحية تهدى إليهم إحساس الطبقة المثقفة بمعاناة الإنسان فيهم من كبت أشواقه ، وقد عبر يحيى حقى عن هذا كله فى (صح النوم) (ص ٣٦٠) .

« إن وحدة الزعماء قاتلة » ، هكذا تذهب الدكتورة نعمات فى مقالها . على أن هذه الفكرة من الأخيلة الرومانسية المطروقة ، وكأن الزعيم فنان عبقرى يعيش فى عليائه ووحدته . وليس لذلك علاقة بالقصة ؛ فصعوبة التواصل مع الأستاذ هو القضية ، لا وحدته أو عزلته . إن الراوى يسعى إلى التواصل مع « الأستاذ » دون جدوى . وفى النهاية يكتشف أنه تحت رقابة خفية . فالأستاذ « يعلم من شأنه ما لم يحسب » (انظر ص ٨١ ، ١٢٦) .

يفسرنبيل فرج « صح النوم » بإيحاء التقسيم الخارجى للقصة وجو الكتابة السائد فى الستينيات . فالقصة تحاول تصوير « التغيير الذى حدث للقرية (حدث لبلادنا) وأردنا به تعويض حقب التخلف » (ص ٢١٩ ـــ ٢٢٠) . ويرى الناقد أن المؤلف قد وفق فى الجزء الأول « الأمس » ؛ أما فى الجزء الثانى « اليوم » مصر الثورة ، فلم يقف عنده للأسف يحيى حقى وقفاته الشعورية الأولى » ؛ فقد « انصبت عنايته على الإصلاحات التى حدثت وحسب ، فبدا باهتا ضعيف الفاعلية . . . » (ص ٢١٩) . وفى هذا الإطار يفسر التغيير الذى أصاب رواد الخان السابقين بأنه تطور ونمو .

ومن الكتاب من يسأل قبل أن يقرأ ، والأسئلة عادة فى مثل هذه الحالة هى افتراضات مسبقة ، نابعة من الأجواء العامة . وهذا هو ما يفعلهمصطفى إبراهيم حسين :

« هل نجح يحيى حقى فى أن يقدم لنا عملا روائيا يعتمد على الرؤية لأوضاع مجتمع كامل بين عهدين ؟» . ربما لا تكمن المشكلة فى طرح هذا السؤال أو الافتراض ، وإنما فى إغفال التحقق منه واختبار صحته من خلال النص . لا يتطرق إلى ذهن الناقد احتمال أن القصة لا ترمى إلى هذا الهدف الكبير ، وإنما يمضى فى محاولته الشكلية للإجابة عن هذا السؤال الشكلى . والإجابة لا علاقة لها بالسؤال : نعم ، إن فى الرواية « شخصيات نابضة » ومواقف خصبة ، ولكن بها عيوبا ، ومن أبرزها « تدخل الكاتب تدخلا سافرا على نحو يقطع على المتلقى روح الإيهام » (ص ٨٤/٨٥) .

والبعض يرى ـــ أو يحب أن يرى ـــ يحيى حقى كما لو كان قديسا متصوفا ، وأن يقف منه موقف المريد والعاشق ، والحق أن البعض يصطنع هذا الأسلوب بعامة فى الكتابة عن يحيى حقى وغيره . فالتدثر بمسوح التصوف والحب من أبرز موجات التعبير فى مصر فى السبعينيات . وأيا كانت مصادر هذه الموجة ، فهى موجة تخفٍ وتقنع وضعف وامتناع عن الوعى والتاريخ . ومثال ذلك د. عبد الحميد ابراهيم «يحيى حقى . . . وفيض الكريم ـــ (أبريل ١٩٧٣) ، وفيه يعرض بطريقته لقصة « صح النوم » .

« يحيى حقى لا يقنع بالأشياء الأرضية فحسب ، فهذا حظ القاصرين ، أما هو فله لحظات علوية يتصل فيها بالسر المقدس الذى يفيض عليه من خزائنه » (ص ١٣٣) . و« صح النوم » بعد هذه المقدمة ، هى من وحى « الفيض العلوى » والاتصال بالمجهول ، أو هى ـــ باللغة المتداولة ـــ نبوءة وإلهام :

« هو صوفى وقديس ذلك الذى يكتب « صح النوم » ؛ فمن خلال همهمته ومذكراته يتصل بالسر ويعرف ما لا نعرف ، يريد أن ينبىء قومه ولكن هل يصغون !. . يتخذ لغة الصوفية ، لغة الرمز والإشارة ، ولكن القليلين هم الذين يطيقون الكشف الصوفى . ما كل الناس تؤهلهم طباعهم لذلك » (ص ١٣٣) .

القصة ـــ كما يقول د. عبد الحميد إبراهيم ـــ تقارن بين قرية

« الأمس » وقرية « اليوم » (وقبل أن نمضى فى الاقتباس نذكر القارىء مرة أخرى بأن قرية « الأمس » فى « صح النوم » هى مصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ، مصر بين القصر والاستعمار وكبار الملاك وحريق القاهرة ؛ وقرية « اليوم » هى مصر فى الخمسينيات ، فى مطلع الثورة) :

« قرية الأمس كانت مثل الدقيق الطازج ، تمد فيه اليد فتحس بحياة غنية كريمة ، فيها الدفء والندى معا ، وكأنها تصافح مخلوقا له براءة البكر . . أما قرية « اليوم » فقد اختلفت . . بدل (الأستاذ) حال القرية من وإلى ، جاء بما رآه نهوضا بقريته ، ولكن أى تغيير لا يقوم على التواصل الإنسانى فهو عبث وضياع . . » (ص ١٣٣ / ١٣٤) .

أى مضمون وراء كل هذا المجاز ؟ مقولة سهلة بسيطة : لقد أفسد عبد الناصر كل شىء . كل ما يلمسه الناقد من القصة هو ما تعبر عنه من ريبة أو تخوف تجاه « العهد الجديد » ، الذى أصبح الآن قديما .

ويختلف فاروق عبد القادر عن سابقيه ؛ فهو يبرز ـ فى عرضه ـ الفقرات الحساسة فى القصة ، ويشير إلى مستوياتها التعبيرية ، ويلخص مضمونها فيقول : « حين جاء قطار الثورة ارتفع البعض وهبط البعض الآخر ، ولكنه ـ وهذا ما يقوله الراوى عام ١٩٥٥ ـ قد أيقظ الناس من نومهم ، ورفع من فوق قلوبهم عبئا ثقيلاً (ص ١٥٤) . وهذه الرؤية على صحتها لا تتطرق إلى قضية أهل الحان وما قصد إليه المؤلف على هذا المستوى التعبيرى النقدى . لم يغب هذا الجانب من « صح النوم » على الناقد ، ولكنه لم ير له أهمية ، لأنه يكتب تعليقه فى عام ١٩٧٥ ، فى مرحلة مناخها الغالب هو تحميل ثورة عام ١٩٥٢ والحكم الناصرى جميع الأوزار وجميع مصاعب الحاضر ، دون تمييز ودون مراجعة ؛ فى مرحل ينظر فيها البعض إلى عهد عبد الناصر ـ ومنهم أعلام من الجهاز الناصرى السابق ـ على أنه « الأمس » البغيض . مثل هذا المناخ المضاد للمناخ الذى نشأت فيه القصة قد يعوق أيضا الاستيعاب النقدى المتكامل للعمل الأدبى .

ثمة إذن عوامل نصية داخلية (أى تدخل فى تكوين النص) وأخرى خارجية ، قد حالت دون الاستيعاب المتناسب أو المتكامل لقصة يحيى حقى « صح النوم » . ويبدهى أن العوامل النصية الداخلية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشروط السياسية الاجتماعية التى نشأت فى ظلها القصة ؛ بمعنى أن هذه الشروط قد انعكست على تكوين النص وعلى اختيار شفراته ووسائله .

لقد كتبت « صح النوم » فى مرحلة النجاح الناصرى فى الخمسينيات ، وفى مرحلة الصعود الجماهيرى لعبد الناصر فى مصر والدول العربية ؛ فى مرحلة كان فيها إفلاس الممارسات السابقة يثور حوله شك . وفى مرحلة يحتكر فيها مجلس الثورة المصرى العمل السياسى ، يفرض هذا الموقف قيودا على وسائل التعبير النقدى وعلى مداه ، بالإضافة إلى القيود الموضوعية الناتجة عن قرب الحدث ، وعن الطبيعة البرجماتية المتغيرة للنظام الجديد .

وبديهى أن استيعاب القصة عقب نشرها قد خضع لهذه الشروط . كان من العسير فى هذه المرحلة المبكرة ، وهى بالنسبة لجمهور القراء العام مرحلة توافق مع الثورة وترحيب بها ، أن يستوعب القارىء الجانب النقدى للقصة بوضوح . . ثمة صعوبة تعوق هنا عملية التواصل ، وتعوق تلقى إشارات القصة كما أراد لها المؤلف أن تفهم ، أو كما آمل أن تفهم ، أو كما يجب أن تفهم . ولكن هذا لا ينفى استجابة البعض لمضمون القصة النقدى فى هذه المرحلة أيضا ، بحكم تناقضهم مع الثورة ، أو توجسهم من الممارسات القمعية ، ومن ثم لاستعدادهم لتلقى هذا النقد ، كما يشير المؤلف[9] .

ويختلف موقف التواصل ـ مع القارىء المصرى على الأقل ـ فى الستينيات عنه فى الخمسينيات ، فقد شحذ التطور حساسية القارىء . تراكمت معالم الخلل والتناقض داخل النظام الجديد ، وخلقت الضغوط قنوات ومستويات مقنعة للتعبير عن الواقع الجارى ، وللتواصل بين الكاتب والقارىء (كما نرى على سبيل المثال فى مؤلفات يوسف إدريس ونجيب محفوظ وغيرهما) .

تغيرت ظروف استيعاب قصة يحيى حقى فى الستينيات ، ثم بصورة راديكالية فى السبعينيات . ومع ذلك لم يستطع النقد استيعابها بصورة مناسبة ، لعوامل متعددة ؛ من بينها ـ كما أشرنا ـ جو المجاراة فى الستينيات ، ثم الجو المضاد للتحولات السابقة فى السبعينيات .

وإذا كانت الرؤية الأدبية تحتمل التخفى والتحايل ، فوظيفة الناقد لا تحتمل ذلك ؛ فعليه أن يستنطق العمل الأدبى مضمونه ، وأن يفسر إشاراته ، وأن يضعه موضع الجدل ، وأن يسهم هكذا فى استيعابه . ولا يحتاج إلى بيان أن النقد قد عجز فى الماضى عن ذلك .

الهوامش :

(١) طبع الكتاب مرة أخرى فى عام عام ١٩٧٦ فى إطار « مؤلفات يحيى حقى الكاملة » ، التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة . وتشير أرقام الصفحات خلف الاقتباسات إلى هذه الطبعة .

(٢) يجد القارىء تفصيل هذه الآراء أيضاً فى كتاب يحيى حقى « أنشودة للبساطة » ، ١٩٧٥ ، ص ٧٩/٨٠ .

(٣) يتضح ذلك من مقال المؤلف عن شاعر الهند المتصوف « ميرزا غالب » ، حيث يصف يحيى حقى شخصية غالب بالازدواج ؛ فهو يتقلب بين النقائض على الدوام ، بين نهمه الذى لا يعرف الحدود للحياة ، ويأسه منها ، وتشوقه إلى الخلاص والقبر والفناء :

إن « غالب دفع بعواطفه إلى أقصى مدى تستطيعه الطاقة البشرية . . .

حتى لتحسب أن العواطف المتناقضة حين تبلغ أقصى مدى ، تبلغ القمة ، تتعانق فى وئام ، كأنهاتخلصت من عالم الأرض . . . » (أنشودة للبساطة ، ص ١٥٣/١٥٤) . وحين يقول يحيى حقى إنه لا يعرف شاعراً آخر تحقق له معه الالتحام الكامل مثل غالب ، ندرك على الأقل مدى الأبعاد الذاتية التى تعكسها ثنائية صاحب الحان وتوحده .

(٤) انظر « أنشودة للبساطة » ، ص ٣١ .

(٥) هذا هو مفهوم الفن عند العقاد والمازنى وطه حسين وتوفيق الحكيم وعزيز أباظه وغيرهم .

(٦) يقول يحيى حقى فى خطاب له (سبتمبر ١٩٧٩) إنه يطرح من خلال مقاله عن غالب قضية الشاعر أو الكاتب « فى إطار ميتافيزيقى جدلى ، يتجاوز نطاق الصوفية الضيق البدائى » .

ويأتى هذا الخطاب مؤيداً للطابع الجدلى الذى نصادفه فى نظرة يحيى حقى إلى الفن ، والذى يطبع الكثير من كتاباته .

(٧) انظر « أنشودة للبساطة » ، بخاصة ص ١٥٢ .

(٨) يذكر يحيى حقى هذه الخلفية التاريخية بوصفها مصدرا من مصادر الإيحاء لقضية « صح النوم » (من سلسلة أحاديث مسجلة مع كاتب هذه الدراسة) .

تبدو أصداء هذا الشعور واضحة من مقالات طه حسين التى نشرها عامى ٥٣/١٩٥٤ فى جريدة «الجمهورية» (وفيما بعد تحت عنوان « خصام ونقد » بيروت ١٩٥٥) . وتدور هذه المقالات حول ما سماه « بمحنة الأدب » وموقف جيل الرواد من دعاة الجديد والالتزام . ويفتتح طه حسين مقاله « من مشكلات أدبنا الحديث » (« الجمهورية » ٥٣/١٢/١١) فيقول :

« الأدباء قلقون مافى ذلك شك ، لايكاد أحدهم يلقى صاحبه حتى يتحدث إليه بما يجد فى نفسه من هذا الإشفاق الذى كان غامضا أول الأمر ، ثم أخذ يظهر شيئا فشيئا حتى أصبح واضحا كل الوضوح ، وانتهى بأصحابه إلى شىء من التشاؤم ، كأن العهد قد بعد به حينا من الدهر . . » . (« خصام ونقد » ، ط ٢ ، . ١٩٦ ص ٢٢) .

وفى معرض رده على الكتاب والنقاد الشبان يقول :

« فمنهم من يرى أن الأدب عندنا قد ضعف وتهافت لأنه قديم قد بعد عليه العهد ، ولأن أصحابه الذين ينتجونه يعيشون فى عصور جديدة بالقياس إليهم لم يألفوها ، وهى لا تلائم طبائعهم ، فهم غرباء فى هذه العصور ، قد طالت عليهم أعمارهم ، وآن لهم أن يميتوا أنفسهم قبل أن يدركهم الموت ، فيأخذوا أنفسهم بالصمت ، ويصدوها عن الإنتاج الذى لا يلائم البيئة الجديدة التى لا تألفهم ولا يألفونها . ولا يقول هؤلاء الناس لأنفسهم إن هؤلاء الأدباء هم الذين أنشأوا البيئة الجديدة حين أحدثوا ما أحدثوا فى الأدب من تطور واسع بعيد المدى . فهم ليسوا غرباء عن هذه البيئة . . وإنما تعقدت أمور الحياة فى هذه البلاد كما تعقدت فى غيرها من أقطار الأرض . . » (ص ٣٦) .

ولعل هذه السطور كافية لبيان هذا الجانب المهم من الخلفية التاريخية ، الذى نبعت منه أيضا قصة يحيى حقى « صح النوم » .

(٩) حديث مع المؤلف يذكر فيه بعض ردود الأفعال عقب ظهور القصة .

الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير

شاكر عبد الحميد

«كن حلما إذا أردت أن تكون الأبد : فالحلم هو وحده ، الأبدى . أما المنطق فعدم وخلاء . الحلم هو ذلك الزمن الآخر الذى يختلف عن الزمن الذى يجرى ويمضى وينتهى » .

(أدونيس ، زمن الشعر)

إن الأساطير المنصهرة والأحلام المجنحة والطقوس المضادة ، دورات الحياة والموت ومحاولات الخروج من الدورات بالتوق إلى الاكتمال ، صراع الوجود والعدم ، النفى والإثبات ، الحضور والغياب ، الرغبة فى التفوق والمجاوزة والتواصل والاتصال الأكمل ، كلها قد فرضت نفسها على شكل الأداء الفنى فى « الزمن الآخر » . إن شكل الأداء الفنى فى هذه الرواية يتميز بتداخل مستويات النص واختلاطها ، وقلب المألوف ، والانتقالات السريعة المفاجئة والمباغتة ، وكسر التسلسل وضرب الرتابة وتوهج الإيقاع ، وكلها خصائص عالم هذه الرواية أيضا . وهى نص مفتوح على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى . كل ما سبق،وغيره ، هو ما يعطى لهذا النص طابعه الخاص المتميز .

إنصهار الأساطير :

الأسطورة تشير دائما كما يقول كلود ليفى شتراوس إلى وقائع يُزعَم بأنها حدثت منذ زمن بعيد ، ولكن ما يعطى الأسطورة قيمتها الإجرائية هو أن النمط الخاص الذى تصفه يكون غير ذى زمن محدد ؛ إنها تفسر الحاضر والماضى وكذلك المستقبل[1] . ويعرف روز الأسطورة بأنها محاولة متبصرة وخيالية ، لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة ، التى تثير فضول واضع الأسطورة ، أو هى مسعى لبلوغ الإحساس بالإشباع بإزاء الحيرة القلقة فى مواجهة أمثال تلك الظواهر[2] . وجوهر الأسطورة يكمن فى تلك اللغة « السرية » ؛ أى ذلك التصور الخاص للوجود[3] . وعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة وثيقة ، لأن كل أسطورة كما يؤكد ليفى شتراوس تروى تاريخا[4] . كذلك يحاول بعض الباحثين فى علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ بالأسطورة من خلال القول بأن الأسطورة هى التاريخ الذى لا نصدقه ، وأن التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها[5] . ويختلط التاريخ والذاكرة الجمعية كثيراً فى الفكر الأسطورى حيث يتداخل الزمان ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث أو صدقها[6] . والأسطورة ليست مجرد قصة خرافية ، إن لها أساساً فى الحقيقة ؛ فهى تشير إلى حقيقة معينة ، وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ؛ إنها حقيقة طقوسية[7] . فالأسطورة إذن ليست مرادفة للخيال أو الكذب ، كما أنها ليست مقابلة للواقع ؛ فكما قرر برونر Bruner فإن قوة الأسطورة تتمثل فى أنها تعيش على الخط الفاصل بين الخيال الجامح والحقيقة الواقعة[8] . فالأسطورة بالنسبة لمعتنقيها واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشك . وهى أيضا اعتقاد جماعى تكونّه تجربة الإنسان مع الطبيعة والكون[9] . الأسطورة إذن عمل رمزى خيالى إنسانى ؛ فهى نتاج المخيلة الإنسانية[10] ، تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ؛ ولذلك فإن السؤال الجدير بالطرح ليس القائل « أهى حقيقية ؟ » بل « ما المقصود منها ؟ » . وحين يتصدى جوزيف كامبل J. Campell لتحديد وظائف الأسطورة فإنه يؤكد اقتناعه بأن للأسطورة أربع

وظائف أساسية هى :

١ - التوفيق ، أو حل الصراع بين الوعى والشروط السابقة على وجوده الخاص ، بخاصة المتعلق منها بالنواحى الغريزية والفطرية والمخاوف والاندفاعات وعمليات الشعور بالذنب والأسف التى يعانيها الإنسان بكثرة فى الحياة .

٢ - تشكيل صورة للعالم وصياغتها ، صورة كونية ، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها .

٣ - التصديق على نظام اجتماعى معين والمحافظة عليه ؛ إنها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الأخلاقية بوصفها تكوينات تقع فيا وراء النقد ، أو التصحيح الذاتى .

٤ - الوظيفة الأولى للأسطورة هى وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية ، والثانية توصف بأنها كونية ، والثالثة اجتماعية . أما الوظيفة الرابعة ، والتى تكمن جذورها فى الأنواع السابقة ، فهى الوظيفة السيكولوجية للأسطورة ؛ أى كيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من حيث المُثل والأهداف الخاصة التى يحملونها منذ الطفولة حتى الموت ، وخلال مجرى الحياة[١١] . ويعتقد كامبل أن الأنظمة الكونية والاجتماعية قد تغيرت كثيرا عبر التاريخ ، أما الجوانب السيكولوجية فيعتقد أن لها بعض الجذور البيولوجية المتأصلة الموروثة المستمرة منذ آلاف السنين ؛ وفى هذه النقطة يصبح كامبل شديد الصلة بأفكار كارل جوستاف يونج ، بخاصة ما يتعلق منها باللاشعور الجمعى والأنماط الأولية .

الأقوال السابقة وغيرها تؤكد أن الأسطورة تشير إلى وقائع قد حدثت فى الماضى لكنها ما زالت مستمرة فى الحاضر ، وأنها يمكن أن تستمر فى المستقبل . وهذه الوقائع تقع فى المنطقة الواقعة بين الخيال والواقع ، بين الحلم والحقيقة ؛ وأن هذه الوقائع ذات طبيعة طقسية ، وأنها بالنسبة لمعتنقيها حقيقة وواقع لا يتطرق إليها الشك ، وأن من وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم ، أو الإيهام بحقيقته أو واقعيته ؛ وكذلك حل الصراعات والمشكلات ، وإيجاد نسق خاص لتفسير الكون والحياة . والطريقة التى ينشط بها هذا العقل الأسطورى تتسم غالبا بالكلية ؛ فالتفسيرات الكلية هى جوهر هذا العقل كما يقول شتراوس ، أما التفسيرات العلمية التحليلية التعليلية الذرية ، فغالبا ما تكون بعيدة عن متناول هذا العقل ، وليست بذات شأن يذكر بالنسبة له[١٢] .

والآن كيف صاغ إدوار الخراط أسطورته الخاصة ؟ ابتداءً ، نحن لا نخلط بين الأسطورة كمنتَج أفرزه العقل البدائى ، أو فى مجتمعات ما قبل الكتابة ، وفقا لتحديدات شتراوس ، والعمل الإبداعى الذى يستلهم الأسطورة ، ويستبطن أعماقها ، ويستفيد من حركتها وقوانينها فى تطوير أشكال أدبية شديدة الخصوبة والثراء . ولكن ثمة مناطق مشتركة بين المنتَج الأسطورى فى مجتمعات ما قبل الكتابة ، والمنتَج الإبداعى الذى يستلهم طبيعة الأسطورة وشكلها الخاص . ولعل أهم مناطق الاشتراك هذه : (١) التأكيد على معتقدات معينة ؛ عقائد معينة يتمسك بها البدائىّ ، وتتمسك بها شخصيات العمل الأدبى - إن لم يكن كاتبها أيضا ؛ كذلك (٢) التأكيد على تداخل الحدود وامتزاجها بين الواقع والحلم ؛ بل على عدم وجود هذه الحدود على الإطلاق ؛ كذلك (٣) طبيعة اللغة الخاصة ، اللغة السحرية ، اللغة الرُقْية ، اللغة التى تقع فى مستوى يكمن وراء مستويات اللغة العادية . هذا مع التأكيد أيضا ، وفى الوقت نفسه ، على أن مادة الأسطورة لا تكمن أساساً فى أسلوبها أو موسيقاها الأصلية أو تركيبها الخاص ، ولكن فى القصة التى تُحكَى لنا من خلالها[١٣] . ولعل هذا أيضا أحد مظاهر الاختلاف الرئيسية ومصادره بين الأسطورة والعمل الأدبى الأسطورى ؛ ذلك الذى يعطى اهتماما خاصا وكبيرا لعملية التكوين اللغوى وصياغة المكونات ، فى حين لا تكون اللغة هى الأساس فى الأسطورة بل الحكاية .

ومن الجوانب الأخرى ذات الاهتمام المشترك بين الأسطورة والمنتَج الأدبى الأسطورى التأكيد على حركة الوعى الجمعى وتأثيره . وهذه النقطة ذات اتصال وثيق بمسألة العقيدة التى سبق الإشارة إليها . وأخيرا اتساع أفق الزمن ورحابته المرجعية ، حيث يكون الزمن فى الأسطورة - وكذلك المنتَج الأدبى الأسطورى - شديد الانفتاح ، ومنظوره الخاص بلا حدود ؛ لا ماضى ولا حاضر ولا مستقبل ، زمن واحد متصل ؛ زمان يقع فيا وراء الزمان الكرونولوجى الخطّى . ومن خلال هذه النقاط وغيرها ، ومن خلال الفهم العميق لها والتعامل الأعمق معها ، اكتسبت رواية «الزمن الآخر» أهميتها الكبيرة وخصوصيتها المتفجرة . ويمكننا أن نلمح داخل أفق هذه الرواية تفاعلا خصبا بين نسقين من الأساطير - على الأقل - لا انفصام بينهما :

١ - النسق المثير (المستدعَى) .
٢ - النسق الاستجابة (المتصوَّر - المتخيَّل) .
وهما معا يخلقان النسق المعيش .

النسق المثير هو النسق المستدعَى من الأساطير القديمة ؛ فالرواية منجم زاخر مزدحم بأساطير الخصب والنماء والتجدد فى مصر القديمة بصفة خاصة ، ثم أساطير بلاد ما بين النهرين ؛ والأساطير الهندية والشرقية القديمة ، وأساطير الإغريق والرومان ، وغير ذلك من الأساطير والديانات وحكايات الأقدمين بصفة عامة .

أما النسق - الاستجابة ، فهو ذلك النسق الأسطورى الخاص الذى يشتمل على جُمّاع معتقدات وأحلام وأفكار وانفعالات ومخاوف ومقاصد وطموحات وصراعات وإحباطات وإشباعات وتخييلات وتهويمات وشطحات ميخائيل ؛ بطل الرواية ، إذ يقدم عقيدته الخاصة تجاه الكون والحياة ؛ عقيدته الخاصة التى تتعلق أكثر بما يراه جوهريا وحقيقيا أكثر من غيره فى الحياة ؛ بما يراه ضروريا وواجبا ومطلوبا ولا مندوحة عنه . وفيا بين ذلك النسق المثير المستدعَى المستحضَر المسترجَع المتذكَّر ، وذلك النسق المتصوَّر المبتدَع المخلوق المبتكر يتكون النسق الخاص الثالث الذى يسمى بالنسق الجامع ، أو النسق البوتقة الذى هو نسيج هذا العمل الروائى المتميز ؛ ففيا بين المستدعَى والخاص ، المسترجع بطريقة خاصة والتجربة الحياتية الخاصة ؛ فيا بين زمن الحكاية وزمن الكتابة - إذا استخدمنا مصطلحات تودوروف - ومن خلالهما - معا - يتكون هذا النسق الأسطورى الخاص من الكتابة . هذا مع التأكيد على أن هذا الفصل بين النسقين هو فصل تعسفى من أجل الدراسة فقط لا غير ؛ فالحدود بينهما ليست بهذه البساطة ، بل إنها غير موجودة بهذا الحسم ، وربما لم تكن موجودة على الإطلاق . كما أن النسق المثير قد يكون نسقا استجابيا فى بعض الظروف بل فى أغلب الظروف ، بمعنى أن استجابة ميخائيل الخاصة ؛

حالاته الخاصة ؛ رؤاه الخاصة ؛ همومه وإحباطاته الخاصة ، قد تكون هى المثير الذى ينبه استجابةً ما أسطورية كامنة فى أعماقه ، وأعتقد أن هذا هو الأمر الأقرب إلى الدقة فى الرواية ؛ فالأزمات والأحلام والطموحات والإحباطات تعمل بوصفها مثيرات ومنبهات لمخزون ضخم من الأساطير يضج به قلب ميخائيل وينير عقله وتتطلع إليه روحه . ومن ثم فأعتقد أن التقسيم أو التصنيف الأفضل ـ أو البديل ـ لمادة العمل هو تصنيفها إلى مادة تراثية أسطورية مستدعاة (مستوى الذاكرة) ، ومادة تراثية أسطورية معيشة (مستوى العقيدة) ، ثم ـ وبشكل خاص ـ مادة إبداعية تصورية حلمية (مستوى الخيال البصرى الإبداعى) ؛ أى أن المكونات الأساسية لرواية « الزمن الآخر » بشكل عام هى :

١ ـ ذاكرة جمعية أسطورية + ٢ (ذاكرة فردية خاصة + عقيدة خاصة) + ٣ (أحلام + خيال بصرى إبداعى) = إبداع الرواية .

الذاكرة الجمعية الأسطورية (أفق التذكر البعيد) :

فى مشاهد كثيرة فى « الزمن الآخر » تكون « رامة » ، هذه الأنثى الخالدة ، الوسيط المثير المؤجج لتفتح الأساطير ؛ الأسطورة المركزية التى تتفجر فى عقل ميخائيل ووجدانه ، والمدخل لأسطورة إيزيس وأوزيريس التى يحيط بها ـ كأساطير مساعدة ـ عدد من أساطير الخصوبة ورموزها فى العالم القديم .

وفى الرواية تحضر بشكل جاثم الأساطير الشمسية والأساطير القمرية فى العالم القديم . لكن الأساطير القمرية تكون لها السيادة ؛ رامة هى رمز للقمر المنير فى الظلام ، وهى عين حورس التى فقدها فى صراعه مع ست ، ثم أعادها إليه الإله تحوت بعد انتصاره ، وهى كذلك عين ميخائيل التى ينظر من خلالها ، ويرى عبرها ذاتَه والعالم والكون ، وهى « باست » أو باستيت ، القطة المقدسة فى مصر السفلى ، القطة البرية المدجَّنة التى أعجب بها المصريون لقوتها ونشاطها ورشاقتها ، وارتبطت برع ، وقيل إنها كانت تدافع عنه ضد أبيب (التنين أو الثعبان الشهير فى الأساطير المصرية)(١٤) . ورامة هى حتحور أيضا ، أهم الإلهيات المصرية ، تلك التى تمتص فى ذاتها شخصية كثير من الإلهيات الأخرى ، فهى إلهة السماء ، وهى سخمت اللبؤة ، ثم هى تمتزج أيضا وإيزيس امتزاجا شديدا(١٥) . فى مشهد جامع للأسطورة القديمة وطقوس الاحتفالات بها يستدعى ميخائيل المصاحبات الأسطورية لرامة ، بل يدخُل هو أيضا فى أعماق هذه الأسطورة : **« بِسْت ، قطتى الإلهية التى تقذفين بنفسك إلى نيران العشق ، مرة بعد مرة ، تلتمعين بالنُّعمى والنعومة ، وتفوحين بالتوابل الحارة المحرقة والعقاقير المُحيية ، فحيح شهوتك يقتل التنائين والثعابين ، بنت رع وامرأته ، رع أبوك ، ابنك ، رجلك ، زوجك وعشيقك الذى تنتظرين ، تدفعين عنه تلويات الثعبان أبيب الشرير الحراشيف . يا أم حور أم الصقر ، يا سوسنةً تحمين الأرضين ، أنت التى تشخّصين القمر المضىء على جلد السماء فى قلبى ، لك رأس سخمت اللبؤة التى تفيض بالدفء على عينىّ ، تتصببين بالإخصاب المهدور على رمل القاهرة ، على سيف بحرٍ خفى بل غير موجود ، تأخذين إليكِ وجه حتحور وترقصين حولى فى آخر العمر ، وموسيقى البهجة التى لا توصف تملأ ما كنت أظنه صحرائى فإذا هى ترفُّ مونقة بأفنان الشجرة الوراقة الأفياء ، يا إلآهة بوباستيس الشرقية التى تُسدَى إليك العبادة ، مرة بعد مرة ، طول الليل والنهار ، من المشرق إلى المغيب ، ومن مغرب الشمس إلى تفطُّر الفجر الندى . لكن الليل ساحتك ، تقودين مواكب السفن المرِحة تحت أنوار الشموع وقناديل الزيت ومشاعل الحب على طوفان النيل ، مع صنّاجات الترانيم ، جسدك يتلوى فى عربدات أعيادنا (ص ١٨٨) .**

إن المشهد يشير بشكل واضح إلى الرموز والاحتفالات المصرية القديمة الممثلة فى القطة المقدسة بست والثعبان أبيب ، وإلى إيزيس التى تم توحيدها فى حالات كثيرة مع القطة المقدسة . إيزيس هى أم حور أو حورس الصقر عين القمر المنقذ المخلص المنتظر ، وهى سوسنة مصر الزنبقة اللوتس زهرة الضوء . وهى سخمت اللبؤة الشرسة المدافعة عن عرينها وصغارها بل وزوجها أيضا ، وهى حتحور المرأة البقرة المقدسة ربة السماء المتوحدة مع إيزيس ممرضة حورس وفرعون وراعية الحب(١٦) . لكن الشىء الأكثر أهمية هو استثارة هذه الرموز والاحتفالات والطقوس من داخل خبرة ميخائيل الخاصة ، استثارتها بحيث تصبح رموزه الخاصة وعقيدته ، وتصير رامة هى إيزيس وتصير كل رموز الأسطورة القديمة هى رموز حياته الحاضرة . وتتداخل الأزمنة القديمة والحديثة فى زمن واحد بلا مراحل أو حدود فى عقل ميخائيل ، كذلك تتداخل الأماكن القديمة وما كان يحدث فيها مع القاهرة الحديثة ، وما يحدث فيها فى مكان واحد بلا مراحل أو حدود ، الخصب المطلوب هو نفس الخصب ؛ والإهدار الحادث هو نفس الإهدار ، والرموز الخالدة هى نفس الرموز ، إن رامة بالنسبة لميخائيل ما زالت هى كما كان يناديها فى « رامة والتنين » : **ما زلت أناديك رامة ... أنيا ... ما ندالا ... امرأتى ... مينائى ... مفارقى ... كيمى ... منامى ... يا منت الرؤوم ... يا مؤوت زوجة آمون ... يامعت مرآتى ... كرامتى ... مريم المملؤة بالنعمة ... ديمتير المدفونة يمطر فمها المبلول بالمنّ والرحمة ... رحمها المنهوم إلى المنىّ والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج الاحتدام ... ياأم الصقر أم الصبر ... أم الياسمينة الذهبية المهتزة على المياه ... رامة »(١٧) .**

إن رامة فى « الزمن الآخر » ما زالت ، حتى إن لم ترد هذه الأسماء بشكل حرفى ، هى الأنيما (المرأة داخل الرجل عند يونج) ، وهى المندالا (الدائرة رمز الاكتمال فى ديانات الهند والصين القديمة) ، وهى المرأة الميناء المغارة الحماية الاحتماء اللجوء اللَّوْذ الكرامة مكان الهدوء والاستكانة والامتلاء بالحياة ، وهى ماعْت إلهة العدل والصدق والحقيقة فى مصر القديمة ، وهى ديميترا أم برسيفوى مَلِكة هاديس ربة البقول والفاكهة والبَذْر والحصد بل الزراعة بعامة ، الباحثة عن ابنتها فى هاديس العالم السفلى فى الأساطير اليونانية والرومانية القديمة(١٨) . رامة هى أيضا أم حورس أم الصقر إيزيس ، هى أيضا الأمازونة ، المرأة المحاربة فى الأسطورة اليونانية ، هى نانا إلهة القمر فى مدينة أور فى الأساطير الأكادية ، وهى العُزّى عند طيء فى الجزيرة العربية قبل الإسلام(١٩) ، التى هى عشتار عند البابليين ، الآهة الربيع والحب وحبيبة مردوخ ، أو بعل إله الأرض والإنسان فى بابل ، وَنجمة الصباح فى عصر حمورابى ، أفروديت عند الإغريق ، عشتار التى خبأت أدونيس(٢٠) (بعل) فى طفولته فى الصندوق الذى أودعته برسيفون ، بطلة أسطورة البابليين رمز الخصب والحب والجمال ، أم الإله وأم بنى

البشر ، التى تطورت من صفات أرضية إلى صفات سماوية حتى صارت الزُّهرة عند الإغريق . رامة هى كل ذلك ، وهى أيضا النورس والبجعة والحمامة والبقرة والشجرة المقدسة حتحور إلهة السماء ؛ البقرة التى أرضعت حورس فارتبط اسمه باسمها ومن ثم أصبحت رمزاً للأمومة الخالدة ، وهى عابدة القمر القديمة ، تلك العبادة الخاصة عند بنات الآلهة اللاتى يبذلن أنفسهن للبشر ، وقد استفاض جيمس فريزر فى تتبع طقوسها . « رامة » اسم عبرى يعنى المرتفعة أو السامية أو العظيمة ، وهى أيضا اسم لقرية صغيرة يعتقد بأنها « رام الله » الآن . ويتحدث أرميا عن « صوت سُمع فى الرامة ، نوح وبكاء مرّ ، راحيل تبكى على أولادها وتأبى أن تتعزى عن أولادها لأنهم ليسوا بموجودين »[٢١] . بل إن اسم رامة هو اسم لأكثر من قرية وأكثر من مدينة ، وإن كان يغلب علىْ كل هذه المدن والقرى أن تكون فى مكان مرتفع بشكل واضح عن مستوى الأرض ، وتبلغ هذه الأماكن حوالى ستة أماكن فى العهد القديم[٢٢] . « رامة » أيضا اسم بالعربية مشتق من فعل رام الشىء أى طلبه أو أراده ، وهى فى « الزمن الآخر » : « أمازونة القاهرة الغربية ، شقيقة المحارب فى خضم طواحين الهواء ، بدرعه القديمة التى لا تصد شيئا . فروسية الإعطاء الجسدى بريئة وأولية ، تعود . وتعود طاهرة من كل لوثة . . ليست من هذه الأيام . تتجاوز كل الأيام » (ص ٦٩) . رامة لا تجاوز الأيام والأزمنة فقط ، بل تجاوز المواقع والأمكنة أيضا ؛ فالأمازونات المحاربات الإغريقيات القديمات يتمثلن الآن فى رامة فى مصر ، و« دولسينيا » ، حبيبة دون كيشوت فى رائعة سرفانتس فى إسبانيا منذ عدة قرون ، هى نفسها حبيبة ميخائيل الطاهرة الخالدة . رامة هى أيضا « كيمى » الاسم القديم لمصر ، الأرض السوداء التى كانت صاخبة بالطمى وزاخرة بالمعرفة وممتلئة بالنعمة والخير والحب . وتوصف رامة فى الرواية كثيرا بأنها الحمامة ، إشارة إلى الطائر الذى تحولت إليه إيزيس أثناء بحثها عن أوزيريس ، تلك التى اقتربت من سيدها المتوفى ثم احتضنته و« أسدلت عليه بريشها فيئا وبجناحيها نسيما »[٢٣] . وفى هيرابوليس السورية كانت الحمامة تقدَّم لأفروديت حبيبة أدونيس (أوعشتار) ، وكان يحرَّم على الناس لمسها[٢٤] . وتوصف أيضا بأنها « النورس الجارحة الجريحة ذات الجناحين الكبيرين تطير إلى داخل غرفته المطلة على الصحراء وتنقض عليه ، ضارعة ، قادمة من البحر البعيد (ص ١٢٩) » ، وتوصف كذلك بأنها « البجعة القمرية المستديرة البطن البيضاء إيزيس الفاتحة فاهها بقرة القمر المقدسة » ص (١٧٤) . إن رامة توصف دائما بأوصاف الطيور بخاصة ما يتعلق منها بالجناحين . ففى الفقرة الأولى من الرواية : « كانت رامة تقف بالباب ، فى الدفء المخامر ندية ، نضرة ، ثقيلة بجناحين كبيرين مطويين إلى جانبيها ، تنظر إليه بابتسامة خفيفة من العتاب والمودة ، والضوء من خلف وجهها يجعل وجنتيها تسطعان بوهج ناعم » (ص ٧) . لكن خصائص الطيور ليست هى كل رامة بل أحد جوانبها فقط ؛ رامة ، توصف فى الرواية كثيرا بأوصاف الطيور ورموزها (بخاصة طيور النورس والبجعة والحمام) ، وبخصائص الحيوانات ورموزها (خاصة البقرة ـ اللبؤة ـ القطة) ، وبخصائص الإنسان ورموزه (فهى أساساً امرأة خاصة جامحة متفجرة) ، هل يذكّرنا ذلك الجمع بين هذه الخصائص بشىء ؟ هل تعود بنا إلى شكلٍ ما أسطورىّ خاصٍ بعينه ؟ الإجابة الجازمة هى نعم ، والشكل الأسطورى الخاص هو شكل بين الشاروبيم أو الكاروبيم ، تلك المخلوقات المقدسة التى وصفها حزقيال وأشعيا وداود ويوحنا . « أشعيا النبى رأى مجدهم ونطق بكرامتهم ، وحزقيال النبى نطق بكرامتهم ، وداود العظيم فى الأنبياء ، أب الأنبياء ، أب المسيح بالجسد ، رأى كرامة هؤلاء الروحانيين ونطق بمجدهم قائلا فى المزمور « طأطأ السموات ونزل وضباب تحت رجليه ، ركب على كَروبٍ وطار وهفّ على أجنحة الريح »[٢٥] .

يقول ميخائيل فى « الزمن الآخر » : وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذى تحيط به النيران والشاروبيم ، والتفّتْ بى ذراعاك المورقتان المثقَلتان بالثَّمر ، وسقطتُ فلم يُقمنى أحدُ الشاروبيم ، انخذلوا جميعا بأجنحتهم الهشة أمام سطوة الملاك الشرير » (ص ٦٨) . وفى « أشعيا » تأتى دائما النيران مرتبطة بالصاروفيم : «طار إلى واحد من الصاروفيم ، وبيده جمرة . ولما مست الجمرة فم أشعياء ، جاءته الكلمات المعزية التالية « انتزِعْ إثمك ، وكفِّر عن خطيئتك »[٢٦] . وفى « الزمن الآخر » : « وكان يراه على الجبل ، عن كثب جدا ، أساريره ناعمة تحت عينيه الغائرتين يثب نازلا من صخرة إلى صخرة وفأسه فى يده ، ودخان قربانه المرفوض ما زال يصعد من شقوق المغارات والخلوات ، الدم على يديه ، سرب الشاروبيم والصاروفيم يرفرف كأنه يطرده بحفيفٍ جارح مصمم ، وعيونهم لامعة كالخرز ، وكانت حواليه بناته ، لا عداد لهن ، أجسامهن الملساء المدورة الحنيات قوية ، يتلوّين من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة ، أُبيحت تحت هجمة الأجنحة كل حرمات أجسادهن ، صرخات الديسكو المبحوحة تلتصق كالحيات بالأثداء المبذولة وسفوح البطون » (ص ٦٩) . فمن خلال هذه الذاكرة المختلطة من ذاكرة تراثية وذاكرة شخصية ، من ذاكرة الماضى وذاكرة الحاضر التى هى ذاكرة الرؤ ية ، تأتى أسراب الشاروبيم والصاروفيم التى هى فى الرواية مرتبطة فى أغلب الأحيان بالإحباط والرفض والفشل والسقوط والخذلان ؛ هذه الكائنات الأسطورية هى المماثلة للأسد رمز الحيوان الكامل فى آشور القديمة ، وهى حيوانات الرؤ ية لدى حزقيال وأشعيا ويوحنا ، وقد ارتبطت منذ عهد آباء الكنيسة الأولين ، بالناحية التى يظهر فيها المسيح فى كل من الأناجيل الأربعة . وتقيم هذه الحيوانات فى قدس الأقداس ولكل واحد من الكاروبيم وجه إنسان وتَستخدِم أجنحتها للعبادة ، لكل كروب الأوجه الأربعة معاً على التوالى : وجه إنسان ، علامة على الفطنة ؛ ووجه أسد ، رمزا إلى المهابة والقدرة ؛ ووجه ثور ، كناية عن الخدمة بصبر واحتمال ؛ ووجه نسر ، رمزا إلى السرعة فى تنفيذ القضاء والتمييز الحاد من بعد . وهى رؤ وس طبقات الخليقة الأربعة : مملكة البشر ، ومملكة الوحوش ، ومملكة قطعان الحقول ، ومملكة الطيور[٢٧] . إن الشاروبيم والصاروفيم فى العقيدة المسيحية هى كائنات نورانية غير منظورة وغير جسدانية تحمل عرش الرب ، لكنها فى الرواية تعجز عن حمل ميخائيل حين يسقط .

وقد ارتبطت هذه الكائنات فى تفسيرات بعض الباحثين بأبى الهول ـ السفنكس ـ المكون من وجه عذراء وجسد أسد مجنح ، وقد عده يونج تمثيلا شكليا مشابها لنمط الأم الأولى أو الأم المفزعة

أو المفترسة ، الأم الجافية فى مقابل الأم الحنون ؛ وهى الصورة الكلية للنمط الأولىّ للأم . وتدل هذه النظرة لديه على أنه برغم أن المرء يرغب أو يحتاج إلى الدخول إلى اللاشعور من أجل أن يحل صراعاته الداخلية ، فإنه يكون فى الوقت نفسه خائفا مما قد يواجهه هناك من أهوال . وهيرا ، ملكة السماء التى كانت فى الأصل ربة القمر ، زوجة زيوس وأخته ، هى التى أرسلت السفنكس إلى طيبة (وطيبة كانت مدينة غريمتها سميلى ابنه كادموس مؤسس طيبة) ، وقد كان أبو الهول أحد الوحوش الذين أنجبتهم إخيدنا Echidna ، تلك الأنثى الوحش الهائلة التى نصفها الأعلى نصف فتاة جميلة ونصفها الأسفل حية متوحشة . ويذهب يونج إلى أن هذا التركيب المزدوج يتفق مع النمط الأولىّ للأم ، فأعلى يوجد الجزء الإنسانى الجميل الجذاب ، وأسفل يوجد الجانب الحيوانى المرعب ، الذى يتحول إلى حيوان مخيف من خلال عملية الزنا بالمحارم . وإخيدنا هى أم الكل ــ الأم الأرض ، جايا التى تدرك مع تارتاروس التمثيل الشخصى للعالم الأرضى . وهى الأم الخاصة بكل الآلام ومظاهر الرعب : خميرا وسيلا والتنين وسيربروس وأسد نيميا فى اليونان والنسر الذى افترس كبد بروميثوس ، وهى كذلك التى منحت الحياة لعدد آخر من التنانين ، وأحد أبنائها كان أورثروس الكلب الخاص بالوحش جيرون الذى ذبحه هرقل بواسطة هذا الكلب ؛ ومن خلال عملية زنا بالمحارم أنجبت إخدنا أبا الهول [٢٨] .

برغم كل ما سبق يُعتقد أن هناك صلة ما بين الشاروبيم والصاروفيم والتصور الخاص بشكل أبى الهول من ناحية ، وفكرة الأم الخالدة التى يخرج منها البشر كما عبر عنها الكاتب فى الرواية بأشكال عدة لكنها واحدة من ناحية أخرى . لكن تصور الشاروبيم الذى يضم فى جسد واحد الإنسان والحيوان البرى المتوحش (اللبوءة والأسد) ، والحيوان البيتى المستأنس (البقرة) ، والحيوان الذى كان متوحشا وصار مستأنسا (القطة) ، ثم الطائر المحلق (النسر ــ رفيق الشمس ــ الصقر ــ حورس) يبدو أكثر اقترابا من طبيعة رامة فى الرواية ، التى هى الأم والحبيبة ، البقرة المقدسة والقطة المتوحشة ، المستأنسة والبرية ، المقيمة والمغادرة أبدا ، التى تماثل فعل الطيران فى البعد والقرب ، الحضور والغياب ، الوداعة والتوحش . هذا التصور السابق يرتبط بطريقة أو بأخرى بذلك الكائن الأسطورى الخاص الذى يجثم على أنفاس الأحداث فى « رامة والتنين » وكذلك فى « الزمن الآخر » : التنين ، المطلق ، المستحيل ، الشر ، طبيعة الإنسان وطبيعة الحياة المزدوجة التى أفرزت تنيناً شريراً أو تنيناً خيرا ، كما عبرت عنها رامة فى أحد مشاهد الرواية [٢٩] ، التنين الذى يظن ميخائيل دائما أنه قتله لكنه يعود من جديد : **« وقد قتلنا التنين معا بأيدينا العارية المتشابكة فى عناق لا ينفصم ، ورفرفة أجنحة العنقاء تنزل من السماء بنفح من البهجة ، ورؤوسنا تغوص فى السوسن الطافى على صفحة مياه الأردن متتابعة الرقرقة ، مَوْجُها متصاعد الإيقاع مع الفرح حتى نضرب معا قاع مياهٍ وضاءة شاسعة الأفق ، بين آكام شاهقة من أضغاث ورق الورد الأحمر الطرىّ المهروس تتهاوى بعضها على بعض .**

« سأعرف أن أسنان التنين المنزوعة سوف تنبثق من جديد بألف تنين ، وأن النّواة التى تصطلى بالحرارة ما زالت مطوية فى أسدافها الخضراء الكثيفة الغضارة ، بعيدة المنال » (ص٧٥) .

فى هذا المشهد تبرز الحالة والحالة المضادة ، التحقق والسقوط ، الامتلاء والفراغ ، الامتلاك والخواء ، الحلم وفشل الحلم ، اليقين بقتل التنين ثم العنقاء بوصفها رمزاً للاستحالة ، الفرح الرقراق الشاهق الذى يضج بالموسيقى الكونية ثم أضغاث الأحلام المكتشفة ، الورد المهروس الأحمر ، شقائق النعمان ، جروح الحبيب ، دماء أدونيس التى توحى بالتجدد والانبعاث والظهور مرة أخرى ، الذى يصبح فى حالة ميخائيل ممثّلا فى تجدد أنياب التنين المنزوعة مرة أخرى فى دورة أبدية دائمة تدور رحاها بين الممكن والمستحيل ، وتحيلنا بشكل حاد الى أسطورة كادموس الذى نزع أنياب التنين ثم زرعها بإرشاد أثينا فبرز فى الحال رجال مسلحون تطاحنوا فيها بينهم حتى قتلوا جميعا ماعدا خمسة منهم ساعدوا كادموس فى بناء كادميا Cadimia قلعة طيبة الحصينة الحديثة [٣٠] . وقد كان فرويد ينظر إلى التنين فى الأساطير القديمة على أنه يرمز للأب فى نطاق تصوره لعقدة أوديب [٣١] ، فهل يمكن عد محاولة ميخائيل الدائمة لقتل التنين (الأب) هى محاولة دائمة أيضا لامتلاك رامة (الأم) والامتلاء بها وحده ، وهل يمكن عد المثول الجاثم الدائم الحاضر أبداً للتنين أمام ميخائيل تعبيرا عن ذلك الحاجز السيزيفىّ والتانتالوسىّ الذى يمنعه دائما من التحقق الكامل مع رامة ؛ ذلك الحاجز الذى يحاول ميخائيل دائما أن يعبره من خلال دورة الأحلام والتصورات والرؤى والذكريات والتخيلات الحاضرة دائما ؟ يقول ميخائيل : **« الرأس الفخور ، الذى يقر أحشاء الأرض باندفاعه الجموح وبحنان لا حد له ، يغتذى بثمار الآلهة ، ترقص حوله تسع رامات هن فى دورة تشرئب إلى ذروة النصوع اللألاء ، ديونيزيوس ميثراس الشمس الشمل بروح أورفيّة ، أثب اليه فى طفولتى ، عبر استحالة البئر العميقة فى سرابيوم كوم الشقافة ، فأصل ، لكن أجده يقوم حرساً لا تغمض عيناه على بوابة التنين الشامخة بحراشيفه وذيله الذى ضربته قاتلة ، ويحلق كالنسر بين عناقيد النجوم المتقطرة حلماتها الداكنة تنز بالمتعة ، ويرقص مع البجعة القمرية المستديرة البطن البيضاء إيزيس الفاتحة فاها ، بقرة القمر المقدسة » (ص ١٧٤) .**

دورة حياة ميخائيل بين الحياة والموت ، والميلاد والاختفاء ، والتجلى والخفاء ، تظهرها الأساطير التى يستدعيها ممثلة فى أساطير إيزيس وأوزوريس ؛ ذهاب أوزيريس إلى العالم الخفى ، العالم الأرضى ، عالم الظلام ، وذهاب أورفيوس إلى العالم الأرضى وهبوطه إلى العالم السفلى بحثاً عن حبيبته وزوجته « يوروديكى » ؛ اختفاء ديونيسيوس وظهوره مرة أخرى وهو إله الخمر وإخصاب الطبيعة ممثلة فى الكروم ، الإله المتصل بربات الغناء وعرائس الجمال وأفروديت وديميترا وأريادنى حبيبته الخالدة ؛ نزل أيضا إلى العالم السفلى يبحث عن أمه ؛ وعبد فى بلاد الإغريق وفى مصر وسوريا والهند وإن اختلفت تسمياته ؛ كذلك رحلة لوهنجرن الخاصة التى قادته فيها البجعة إلى حبيبته إلزا ، تلك البجعة « الموتيفة » الخاصة ، الحيوان المساعد ، العين الحارسة لميخائيل ؛ التى توجد فى أسطورة لوهنجرن وفى غيرها من الأساطير الخاصة بميلاد البطل التى اهتم أتو رانك بتحليلها [٣٢] . ميخائيل أيضا دخل إلى قدس أقداس وانهار عليه المعبد وعرف كثيراً من الأسرار ؛ يونس أو يونان دخل إلى بطن الحوت حيث عرف كما يقول بارسيلوس كنوز الأسرار . يمتزج ذلك الماضى البعيد الأفق بماضى ميخائيل قريب الأفق نسبيا ؛ طفولته فى كوم الشقافة وغيط

العنب بالإسكندرية ؛ واحتفالات إيزيس وأوزيريس وحورس ، باحتفالات ديونسيوس الصاخبة ؛ الصقر بعناقيد العنب ، برامة إيزيس القمر ، البقرة المقدسة الرمز القائم أبداً فى مواجهة التنين رمز الموت والاستحالة ، المطلق الموجود دائماً محايثاً وكامناً فى عمق أغوار فعل الحياة ؛ اللون الأخضر لون عينيها رمز الاخضرار ، الزراعة ، النماء ، التجدد ، الحياة ، إيزيس ؛ اللون الأسمر ، لون بشرتها ، النيل ، الطمى ، وسيلة الإخصاب والانبعاث ؛ فى حين يكون اللون الأصفر هو لون الموت ، لون الصحراء ، لون الهشيم ، لون الذبول لون الوثائق القديمة البالية ، اللون الخاص بست ، التنين ، الشر ، اليأس ؛ وفى حين تكون النار المنبعثة من فم التنين ممتزجة باللون الأحمر هى لون الدم المستباح ، لون ورود أدونيس وجراحه وشقائق نعمانه ، يكون اللون الأخضر لون عينى رامة والأسمر طمى بشرتها والفضىّ ضوء حياتها الليلية المتجددة الصاخبة دائما ، لون حياة مشعة دائما مبهجة دائما مضيئة دائما مطلوبة دائما لأنها ليست موجودة دائما ؛ فميخائيل يعرف « **أنه قد خاض معركته مع التنين من وقت طويل ، وأنه قد وجد بالفعل صورته الجميلة وعائقها ، وأن الصراع لم ينته ولن ينتهى** » (ص ٣٥٩) ، ويعرف أن ست (الشر) ما زال موجودا . فقد « كانت هذه الأسطورة تستثار فى كل مرة تتعرض فيها البلاد للغزو والشر ؛ وقد ظهرت فى شكل أساطير وتمثيليات تبناها معبد أوزير فى أبيدوس ، واحتفظت بها بعض البرديات المتأخرة . وقد خدمت غرضين : غرض إرضاء السامعين والمشاهدين بالرمز إلى استمرار مشكلات ست ضد أوزير وأسرته ، وغرض ترديد اللعنات باسم الدين والقومية على الأعداء الأجانب الذين سمح لهم ست باجتياز أراضيه الآسيوية وإيذاء مصر فى كرامتها وتقاليدها »[٣٣] . إن ست ، الشر ، التنين ، معطى بوصفه رمزاً لتشتت وحدة البلاد وتجزئتها إلى عدد من الأقاليم ؛ فهو الذى فرق جسد أوزير إلى أربعة عشر جزءا (وفى رواية أخرى ٤٢ جزءا) ، وقد كان ذلك فى العام الثامن والعشرين من جلوس أوزير على عرش مصر . هذه الأرقام ليست أرقاما عشوائية فى ثلاثية إدوار الخراط المكونة من ثلاثة أعمال كل منها يشتمل على أربعة عشر وجهاً أو باباً أو تجلياً من تجليات رامة ، أو ١٤ عملية من عمليات البحث عنها ولم أشتاتها . ويبدو الرقم ١٤ أيضا وثيق الصلة بليلة اكتمال القمر التى هى إحدى عابداته القدامى ، وهى التى كانت ترتدى الفضة دائماً ، ثم ارتدت الذهبى بعد ذلك .

فى « رامة والتنين » قدم الكاتب أربعة عشر فصلا مكثفا شديد التقطير ، ثم بدأ فى « الزمن الآخر » يهبط أكثر إلى العالم السفلى ؛ عالم الواقع يستبطنه ، ويرصد كل جزئياته وأحداثه الصغيرة والكبيرة ، وهموم أبنائه ، ليبلغ العملان بذلك ثمانية وعشرين جزءا . فى العمل القادم يكتمل جمع تجليات ودوائر وشظايا « رامة ــ مصر » ــ التى هى فى الوقت نفسه تجليات ودوائر وشظايا ميخائيل فى ٤٢ جزءاً لتكون درّة رائعة دون شك من درر الأدب العربى الحديث .

نعتذر عن هذا الاستطراد ونعود مرة أخرى إلى التنين ؛ ذلك الرمز الأسطورى الخاص ، المبعِد المفرِّق ، ضرورة من ضرورات الحياة ، ووسيلة من وسائل استمرارها من خلال اتصال الصراع فيها ، بين الخير والشر ، بين النقص والاكتمال . هذا الرمز طالما أرّق البشر الأولين ، وأقضّ مضجعهم ، وظهر فى أحلامهم وأساطيرهم ومعتقداتهم الدينية ؛ إنه الثعبان أبو فيس عدّو رع فى بعض النصوص المصرية ؛ الحيّة الضخمة التى تمثل العاصفة والظلام ، التى تحاول أن تعوق إله الشمس رع فى رحلته اليومية المقدسة[٣٤] ؛ وهو التنين تعامت الذى يقتله مردوخ فى الأسطورة الأكادية ؛ وهو لوثان الذى يذبحه بعل فى الميثولوجيا الكنعانية ؛ وهو إيللويانكاس الذى يقتله الإله ــ العاصفة بمساعدة هوباسياس فى الميثولوجيا الحيثيّة ، وهو التنين الذى يتفوه بكلمات عظيمة ضد الرب ، ويقهر الشعب اليهودى ، ويحاول تبديل أوقات السنة ، فى سفر دانيال . ويظهر هذا التنين أيضاً فى سفر يوحنا وأشعيا ، ويرتبط فى التراث الدينى المسيحى بمار جرجس ، وفى أغلب الأحيان يخرج هذا التنين من الماء[٣٥] .

فى الرواية كثير من الرموز والتيمات الأسطورية ، لو حاولنا تتبعها لما انتهينا ؛ وكلها نتاج انصهار الأساطير الفرعونية ، والإغريقية والرومانية ، وأساطير بلاد ما بين النهرين القديمة ، وأساطير سوريا والهند القديمة ، والمعتقدات الأسطورية فى اليهودية والمسيحية وفى مصر الحديثة ؛ تواجهنا فى الرواية رموز القمر وعبادة القمر ، بيت الشِعْرَى اليمانية ؛ اسم البيت الذى تسكنه رامة ، المرتبط بالقمر ، والمرتبط أيضا بإيزيس . فقد كان نجم الشِعْرَى هو نجمها الحارس ، كذلك نجد الشاروبيم والصاروفيم ؛ هتاف الهوسانا وصلاة البرمون الخاصة بتمجيد الله فى المسيحية ؛ احتفالات عابدات القمر وعابدات باخوس فى مصر وجزر كريت وأنطاكية واليونان وروما القديمة ؛ عشتار وعشتروت والعُزّى والأمازونات ؛ أفروديت وفينوس وإيزيس ورامة ؛ البجع والحمام والنوارس والصقور ؛ زهور السوسن ونبات الظل والصبار وشقائق النعمان ؛ بطليموس الثالث الذى يضبط المواقيت ويعيد الانتظام إلى الزمن ومواقيت الفصول فى مصر القديمة ؛ احتفالات المصريين القديمة وتقديم قرابين الأوز والسمك وسمك البُلطى ؛ طائر الرخ ؛ طائر المستحيل يحلق دائما ؛ الجعارين السبعة المقدسة تزحف دائما وتتجدد دائما ؛ طقوس العشق السرية التى طالما كانت تتم فى ضوء القمر وفى ظل كوابيسه ؛ التنانين والتيانين وصراع النور مع الظلام ؛ البرودة مع الشمس ؛ الفينيق فى سوريا والفوينيكس فى مصر ؛ تلك الطيور البديعة الحمراء التى تحرق أنفسها كل خمسمائة عام وتخرج من بيضاتها ؛ طيور العنقاء أنثى المستحيل ؛ وتمثل النار والشمس والاحتراق عمليات مهمة فى تجددها ؛ ألعازر الذى يقوم من بين الأموات ؛ وأوزيريس ؛ ميخائيل مثل الله وكبير الملائكة الذى يحب البشر ويغار عليهم ويهبه الله سلطانا أن يحارب التنين عنهم ؛ الماء المقدس والنار المقدسة أوزيريس وديونسيوس وأرفيوس ؛ زاجريوس الاسم الآخر لديونيسيوس ، المسيح ، العذراء ، حورس ، ماريا ، بست وسخميت وحتحور حاضنة حورس ، ربة الذهب والفيروز ، نوت السماء القديمة المتجددة دائما . طقوس العشق الدائمة الخالدة ، وطقوس الموت ، وقرابين ذبائح الإثم ، وطقوس ذبائح السلامة .

إن إدوار الخراط فى تجميعه لهذا الحشد الهائل من الأساطير فى بوتقة واحدة بلا انقطاع ولا انفصال يذكّرنا بالإنسان المصرى القديم النهم للعبادة ، والوصول إلى الوحدة من خلال الكثرة ، ومن التعددية إلى الواحدية حيث الكل فى واحد والكل هو الواحد ؛ «ففى كل مدينة ، مهما كانت ضئيلة الأهمية ، كان الإله المحل يتحد مع معبودات أخرى

قد أتت فى يوم ما من مدينة قريبة أو بعيدة . فعندما شيد رمسيس الثانى مقر إقامته الموجود فى الدلتا الشرقية ، جمع فيه طائفة كبيرة من المعبودات ، فكان آمون موجودا بجوار ست ، عدوه اللدود فى الماضى ، وتوم معبود أون ، وبتاح معبود منف ، ومعبودات الدلتا مع معبودات سوريا وفينيقيا . . وفى منف كان هناك حى بأكمله يسكنه أهل صور ؛ فكان عبارة عن عالم صغير يضم جميع المعتقدات المصرية والأجنبية ، وطيبة التى تسمى المدينة ذات المائة باب ، كانت جديرة بأن تسمى المدينة ذات المائة معبود »[٣٦] . ويعلق بيير مونتيه على ذلك قائلاً «كأن لم يكن لدى المصريين آلهة كافية فى بلادهم فراحوا يتعبدون لآلهة البلاد المجاورة لهم»[٣٧] . وهو تعليق ينبىء عن سوء فهم لطبيعة العقيدة والعبادة المصرية القديمة التى كانت أول توقٍ إنسانيٍ واضح متجهٍ بشغف نحو الوحدة والتوحيد . إن رواية « الزمن الآخر » مبنية على نسق مشابه إلى حد كبير ؛ فميخائيل يستدعى كل أساطير العالم القديم المتصلة بالخصب والتجدد ؛ ليخلق أسطورته الخاصة ممثلة فى رامة عقيدته الأنثى الخالدة وعالم الإمكانات الأولى كما يقول يونج ؛ الدائرة المحتشدة بالصور التى تزخر بكل مظاهر الخلق ، تهدهد الطفل المقدس بصبر منتظرةً تحققه الواعى ، هذا الطفل هو بذرة الكُلية ، وهو فى حد ذاته مميز من خلال رموزه الخاصة[٣٨] ؛ « فى ثنائية رامة وميخائيل استحال كل جسم أساطير الخصب والجنس ليصبح كأنما هو جسم رامة نفسها ، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصراً لـه ، وغاص فيه الآن وعاش فيه بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالةٍ ، أية إحالةٍ ، إلى زمنٍ ما »[٣٩] .

إن طريقة تعامل ميخائيل مع الأساطير هى طريقة تعامله مع رامة نفسها ؛ لأن رامة هى أسطورة العالم الخالدة فى نظره ، وهى الطريقة نفسها التى بنى عليها إدوار الخراط روايته أيضا ؛ فطريق الأداء الفنى يتعانق مع منظور الرؤ ية فى تفاعل حميم ، عبر عنه الكاتب من خلال بحث ميخائيل الذى هو قناعه الخاص عن معانى الكـون والوجـود والحياة والذات منصهرة فى كل ما سبق ؛ والأبواب الأربعة عشر التى تتكون منها الرواية كل منها مدخل إلى عالم رامة ؛ كل منها يتكون من فصول ، كل منها يحتوى على حشد متقد مقطَّر من عالمها ؛ الباب أحد المداخل الهامة للشخصية ، وهو اسم من أسماء السيد المسيح ، وهو مصطلح حاضر فى التصوف الإسلامى ، يقول وليم بليك : « إذا تم تنظيف وجلاء أبواب الإدراك ، فإن كل شىء سوف يبدو للإنسان على حقيقته ، لا نهائياً »[٤٠] .

إن عالم « الزمن الآخر » قد تشكل من خلال التراوح بين عالمين يصطرعان دائما : الأرض والسماء ، العاطفة أو الغـريزة والعقـل ، محاولة عبور الصراع والكثرة إلى الوحدة ، محاولة إيقاف منظور الزمن المتتابع ، الهرب من شباك التحولات وشراك التغيـرات التى هى فى قلب أعماق فعل الحياة إلى قطب يجمع النقيضين ؛ قطب لا يعرف حدوداً بين الموت والحياة أو الميلاد والانقضاء ؛ لأنـه قطب الخلود والبقاء الأبدى والأزل السرمدى ؛ قطب لا يعرف الزمن لأنه فيما وراء الزمن . وحول هذا المدى وداخل هذا النطاق وفى أعماق هذا الأفق وفى طبقات هذا المنظور تَشكَّلَ وعى ميخائيل وتشكلت أسطورته الخـاصة من خـلال رامة ، « كـأنه كـان يشتاق إلى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يجمع له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك العالم ، أو شتات « تاريخ » تراثه ووطنه وعالمه المبعثر ـــ بالصورة التى رآها هو ، والمكثف متجزئا فى وقت واحد فى شكل هذا الكم الكبير من الرموز . كان تاريخ التراث والوطن والعالم مبعثرا ، ومكثفا فى جزئياته الصغيرة لا يكاد يربطها رابط فى ذهن ميخائيل ، حتى لم يكن يحس بوجوده الفردى الخاص ، إلى أن نادته رامة باسمه فى ميدان التحرير ، وأحس فى تلك اللحـظة أن اسمه قـد نودى للمـرة الأولى فى الحياة « باللغة المناسبة » ، فبدأ هذا الشتات المتناثر المكثف ، يلتم ويتخذ شكلا ويكتسب معنى متكاملا »[٤١] . إن رامة لا تقف فى الـرواية كوجه مقابل لميخائيل أو ضد له أو نقيض لتصوراته ، فهى هو وهو هى ، هى مرآة يرفعها يعبر من خلالها بشكل رمزى عن معتقداته عن الكون والحياة والذات والإنسان .

الأسطورة الخاصة ـــ العقيدة الخاصة (أفق التذكر القريب)

ليس هناك أى انفصال بين معتقدات ميخائيل الخاصة والأساطير التى يستدعيها ؛ فأسطورته الخاصة مشتقة من الطقوس التى يؤديها والطقوس التى يحاول الهرب منها ، ومتشكلة من عقيدته الخاصة التى يبثها فى كل موقف وكل سلوك ؛ عقيدة ميخائيل المتمثلة فى تساؤلاته الدائمة عن معنى العدالة والحب والحرية . يقول ميخائيل : **« هذا البحر يحلم بك ، كما يحلم بصحراء وديعة وكامنة الشراسة ، لا شمس فيهـا ولا نهاية لأفقهـا . . . . تعصف بى وتتقلب ، الأيام والشهـور والسنوات ، ولا شىء يتغير ، الحب مصـون ، يـزداد سطوعا ، ويتقد بلا خفوت ولا انطفاء ، أنت لا تسمعين خَدَمة هذه النار ، لا يصلك اضطرام شعـاليلها المتطايرة اللاذعة الأسنـان ، صوتها ، بلا انقطاع ، تعزف به كل الأوتار ، ويملأ علىّ كل طريق ، صوتها ، صوتك ، صوتى ، كيف أنطق بـاسمك ؟ كيف يمكن أن أنطق باسمك ؟ بكل الأصوات ، من العواء الموجوع فى الأحشاء الحيوانية إلى الهمس الوثير ، من حشرجة القلب المختنق إلى النجوى المتقطرة بدم شفاف ، من الصرخة التى تعض عليها إلى النداء بيأسه الرقيق ، كل الأصوات ، شوق معتم مكتـوم ملء ، عقـدة غليظة الحبل ، مزدحمة بنوع من الجمر المتلظى المطمور ، أضم على الجمر قبضتى بلا انفكاك وقبضتى عليه رماد أبيض كثيف ساكن الطبقات »** (ص ٤٥) .

ويقول : **« أتحدث إليك وأنت غير متحققة بعد ولكن موجودة ، وأنت هناك حاضرة على الفُرقة ، وأنت معى فى قمقم حبنـا ، على السواء »** (ص ٩١) . ويقول أيضا : **« الشىء الذى أعرفه تماما ، أنه منذ البداية وإلى نهاية غير مرئية ولعلها غير مـوجودة ، حـديثى موجه إليك أنت ، وأنت وحدك . بيأس ـــ له وجه الأمل المخفى ـــ من أنه سيصل إليك يوما ما ، وأنك ستعرفيننى . كان يقينى كاملا أننى لن أتلقى رداً ، أبدا ، وأنه لم يحدث أبدا ، هذا الوصل الذى هو حب ومعرفة ، معجزة الزمن الآخر أنه قد حدث ، وأنه يبدو كما لو كان لم يحدث ، بقعة محرقة النور ستظل أبدا فى بؤرة القلب ، لا أستطيع أن أنظر إليها »** (ص ٩٢) .

إن الحب الكامل الذى لا يتحقق فى هذا الزمن ، بل فى الـزمن الآخر ، زمن الحلم ، زمن اللازمن وزمن ما وراء الزمن ، هو المحور الأول لعقيدة ميخائيل ، العقيدة التى تقوم وتتكون من خلال المعرفة ؛

الحب من خلال المعرفة والمعرفة من خلال الحب ؛ تيار غنوصى كونى شامل سيطر عليه وأجج حياته : **« وحشية حبّى أذكرها ، وبجده لا يغرب . وحتى لو كانت هذه هى النهاية ، فإننى هكذا أوجد ، بها أوجَد »** (ص ١١٨) . حياة ميخائيل هى توتر دائم بين المطلق والنسبى ، المؤقت والخالد ، العابر والمقيم ، المستحيل والممكن . وقد اختار ميخائيل الطريق الصعب ، طريق المطلق الخالد المقيم المستحيل . وحب الذات لدى ميخائيل يذوب فى حب الآخر ، فتحدث حالة متميزة من التشوف الوجودى والتوق الغلاب فى أن يتحقق هناك معه من خلال نفى كل مظاهر الظلم والقيد والكراهية السائدة فى العالم ، والنداء الدائم المقيم . الصرخة هو وسيلة لهذا النفى ، وسيلة للتحقق والتكامل مع موضوع التحقق ورمز التكامل ، ويستمر النداء ما دامت الحياة :

« قال لها : ألا تسمعيننى أناديك ؟ ألم تسمعينى ؟ قالت ، قاطعة : لا ، لم أسمع .

لم يقل : فقط لكى أسمع — أنا — وقعه ، هذا النداء ، والحنو فى جَرْسه ، فى تَحَدّر نغمته ، ونأمته الناعمة فى هدأة الليل ، فقط ، لأننى أفتقد أن أناديك وأنت على مسمع ، فترتدّى ، أو تصعدى إلىّ . كأن الخَرس الذى يطُبق على رقرقة القلب قد ثقلت وطأته . قالت : لا . لم أسمع .

فى ردها لوم ، ورفض للّوم ، ونفى لعبث الرومانتيكية كله .

قال لنفسه : أعرف أن النداء ، فى آخر الأمر ، لا وزن له . لا معنى له . ليس من شأنه على أى حال أن يُسمع . هو موجود لأنه لا يُسمع » . (ص ١١) .

وأيضا « أن يحدث . أن ينفصم القيد بصوت سقوط السماء . طلقة الرعد الواحدة ، تنقصم بها نفسه ، وتتفتت ، رماد الشهب . انفصام كل شىء . الانقطاع عن العقل ، انشقاق الزمن ، انقضاض القهر ، هشيم الواقع يتهاوى . الانطلاق ، الاختراق إلى قلب الحقيقة تدميراً للحقيقة . قصف ضربة الرعد غير المتكررة تتقوض لها كل الأركان الهشة التى كانت تلوح سامقة الأعمدة وطيدة الصخر . على الحافة المسنَّنة لهوّة الانفكاك الغائرة السديم ، تشدّنى غواية السقوط فى إطلاق الاسم ، صرخته » (ص ١٨) .

إن الراوية توتر دائم بين الكلام والصمت ، بين مرحلة ما قبل الكلام بما فيها من أفكار وتصورات وأحلام وتهويمات ، ومرحلة ما بعد الكلام أو أثناء الكلام (وما بعد الكتابة وأثناءها أيضا) بما فيها من فعل وممارسة وطقوس . وحين تضغط مرحلة الصمت وما قبل الكلام بما فيها من أحلام وذكريات وانفعالات ومونولوجات داخلية كثيرة متنوعة متصارعة فى الرواية ، يظهر السلوك الواضح الصريح لدى ميخائيل مرتبطا برموزه ، ويكون مستوى الطقس (الفعل الخارجى) مرتبطا بمستوى العقيدة (الفعل الداخلى) . ينادى رامة ويبحث عنها ، يصرخ طالبا إياها ، يخلقها من خلال الكلام والكتابة وإطلاق اسمها والصراخ عليها ، من خلال نشاطاته الخارجية المعبرة عن عقائده الداخلية يكتشف ذاته . إن الكلام وإطلاق الأسماء ، والخلق من خلال الكلمة ، مسألة لها جذورها الضاربة فى الأساطير القديمة أيضا . فى الأسطورة ، كما يقول إرنست كاسيرر ، تصبح الكلمة فى حقيقة الأمر نوعاً من القوة الأولية ، ومن خلالها تبدأ كل الكائنات وكل الأفعال فى كل العوالم الأسطورية التى يمكن تتبعها ، وهناك استبصار دقيق إلى أسس هذه العلاقة بين الكلمة والخلق ، موجود فى عديد من الأساطير القديمة ؛ فى أسطورة مصرية معروفة تغرى إيزيس إله الشمس رع أن يكشف لها عن اسمه السرى ، ومن خلال معرفتها بالاسم تمتلك قوةً تفوق قوته وقوة غيره من الآلهة ، وقد كان الفرعون يمنح عدة أسماء وكل اسم ينقل خاصيةً خاصة ، قوةً مقدسة جديدة . وقد لعبت هذه الدوافع دورها أيضا فى المذهب المصرى المتعلق بالروح والخلود ؛ فأرواح الراحلين وهى تبدأ رحلتها إلى أرض الموتى يتم منحها ، ليس فقط ممتلكاتها الفيزيقية كالملبس والطعام ، ولكن أيضا بعض الهبات السحرية التى تتكون أساساً من أسماء حراس بوابات العالم السفلى ؛ لأنه من خلال معرفة هذه الأسماء فحسب يمكن أن تفتح أبواب مملكة الموت أمام الراحلين[٤٢] .

لقد كان ميخائيل ينادى رامة ، يطلق عليها الأسماء ، يعتبرها إيزيس وعشتار والعزّى وفينوس والأمازونة ومنت الرؤوم وماريا وغير ذلك من الأسماء ؛ ومن خلال إطلاق هذه الأسماء كان يستحضرها حية فى ذهنه ، ومن خلال استحضارها حية كان يخلق عالمه الخاص معها . إن الاسم هو قوة واقعية ووسيلة حماية فى المسيحية ، الكلمة التى كانت فى البدء والتى هى الله ، والكلمات أعطاها الرب فى ديانات الكورا الهندية وسيلةً ليتحَكَّم بها فى الأشياء ، ولدى هيجل كان سلوك الإنسان الأول هو إطلاق الأسماء على الأشياء ، ثم من خلال منحه الأشياء أسماءها استطاع أن يمتلك العالم . إنها الكلمة — اللغة التى تكشف فى الواقع للإنسان عن ذلك العالم الذى يصبح أكثر قربا بالنسبة إليه من أى عالم طبيعى آخر ، والذى يلمس أفراحه وأحزانه بشكل مباشر أكثر من أية موضوعات طبيعية أخرى[٤٣] . الاسم ، الكلمة ، ليس سوى وسيلة من وسائل استحضار رامة بوصفها رمزاً ، تضاف إليه الصورة ، لكن الكلمة توجد مع الصورة وتوجد بعدها . الكلمة قد تقترب أكثر من عالم الطقوس ، الصور والكلمات واللغة غير المنطوقة والصمت تقترب أكثر من عالم العقيدة . من خلال اللغة والأسطورة التى هى لغة خاصة ، والحلم الذى هو لغة خاصة ، والذاكرة التى هى لغة خاصة ، والسؤال الذى هو لغة خاصة ، والشكل الذى هو لغة خاصة ، تتكون عقيدة ميخائيل التى هى أيضا لغة خاصة ، لغة سرية يتساءل بها فى « رامة والتنين » : **« هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء ؟ نعم ، العدل مستحيل ، الحب مستحيل . فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ »** . إن إيقان ميخائيل بالمستحيل هو الذى يدفعه إلى قهر المستحيل ، وإيقانه باستحالة هذه الأشياء لا يعنى يقينه بعدم وجودها ، بل بأنها موجودة ، وأن الوصول إليها ممكن ، وربما تَمّ ذلك فى الزمن الآخر ، لكنه ممكن . ويقينه بوجود هذه الأشياء برغم استحالتها ، ويقينه بإمكانية الوصول إليها ، يجعله يتساءل مستنكرا متحديا رافضا : **هل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟** . إن ميخائيل لو سلم بالمستحيل لما كان هو ميخائيل ؛ لصار شخصا آخر يمضغه الزمن ويلقى به فى نهاية أية دورة من دوراته . إيمان ميخائيل هو أن **« الكلية ، الإطلاق ، النهائية ليست مبالغة ولا إغراقا ولا صورة من صور الكلام . هى حقيقة بسيطة ، على مستوى معين . لا تأتى إطلاقيتها من المقارنة ، بل من مجرد وجودها بذاتها . ليس للنسبية هنا مجال ولا سياق »** (ص ١٣٥) . لكن ميخائيل ، الشخصية المحورية فى الرواية ، تنقسم . فهى تعيش فى ماضيها وهى

فى حاضرها ، وبين ماضيها وحاضرها فاصل من السنوات ؛ وهى تعيش فى أساطير الأقدمين التى تفصلها عنها آلاف السنوات . وهى شخصية منقسمة أيضا على مستوى السمات والخصائص ؛ تتذكر نفسها فى أوقات انتصارها وأوقات انهزامها ؛ أوقات ساديتها وأوقات ماسوشيتها ؛ أوقات انبساطيتها القليلة وأوقات انطوائيتها الكثيرة . لكنها أبداً الشخصية نفسها بصراعاتها ونواقصها ومظاهر مجدها واكتمالها ، لا فاصل بين ماضيها وحاضرها وبين حاضرها ومستقبلها ، انهزامها وانتصارها ، كل ذلك فى آن واحد . إن ميخائيل انطوائى الطابع ورامة انبساطيه ، ميخائيل انطوائى مع العالم انبساطى مع رامة فقط ، وجزء كبير من انبساطيته معها هو فى اتجاه الانطواء ، أى يتم من خلال التصورات والرموز والأحلام ، وعالم الباطن هو عالم الدراما الإنسانية الخصبة ، العالم الخارجى يبدو طقساً مضاداً يناصبه العداء ، فى الباطن تتوهج الأحلام وفى الظاهر يشعر ميخائيل بانكساره :

« قال : البهجة تحدث وتمضى كالحلم غير المتكرر كالشمس فى الليل . وشمس الحلم فى الليل تسطع حارة وسوداء وحوافها حادة . وألم البهجة لا يطاق . أما القتل فمتكرر لا ينقضى ، والذى يتبقى هو الليل الطرى الثقيل ، قهر الأمم التى بلا وطن ، الجوع فى قلب الوفرة المهدرة ، والإنهاك ، الظمأ وانتهاك الأطفال ، والقلب الذى يبكى وحده لا يواسيه أحد ، ومياه النيل التى تفيض وتدَجَّن وتُلجَّم وتتلوث قدسيتها ، والغرباء الذين اقتحموا الديار وسحقوا فصوص القلب فى الرمل ، والزراع قد هجروا الأرض بحثا عن اللعب والخُدَع الإلكترونية ، وتركوها للخراب والدود »(ص ١٤٩) .

يبدو واضحا بما لا يقبل الشك أن هم ميخائيل هو همٌّ عام ؛ هم يكمن فى عملية الشعور الجارف بالنقص والفقد والتشوه الكامن فى الواقع الخارجى ؛ هم وعذاب مقيم ينبثق من شعوره المصطرع والصاخب المؤرق دائما بأن التنين ما زال قائماً مسيطراً ، وأن الشر ما زال منتشراً ، وأن الجدب هو السائد والفراغ هو المهيمن ، وأن أى محاولة للاتصال غالبا ما تسقط فى وهدة الانفصال ، وكذلك « لأنه يعرف أنه مهما لجَّ به الوجد ومهما شطت المجاهدة فإنه غير قادر على امتلاك إلهه »(٤٤) ، وأيضا قوله « كنت أظن أن السعادة ممكنة ، وأن الحب ممكن ، وأن العدالة ــ فى نهاية الأمر ــ ممكنة . الآن فقط عرفت المستحيلات الأربعة » (ص ١٥٠) .

إننا نواجه فى الرواية بالزمان الأول والزمن الآخر ، بميخائيل الأول وميخائيل الآخر ، برامة الأرضية ورامة السماوية ، رامة منقسمة وميخائيل منقسم ، رامة فى حالات الصفو وغيرها فى حالات الجفاء ، فى حالات التنائى تكون رامة شخصية أخرى : كان صوتها الآخر ، صوت الأخرى منها ، عميقا خفيضا ، طفليا ، ومحملا بتراث فادح منكور ، وليس فيه أدنى شكاة ولا استجداء ، وكان عجزه أمام هذا الصوت ، أمام هذا النوم ، مطبقا وكاملاً(٢٤٦) . إن ميخائيل يعيش الشىء وضده فى الوقت نفسه ، هو الفكرة ونقيضها ، ويحاول دائما أن يصل إلى مركَّب النقيضين ، إنه يؤكد دائماً أنه حتى لو كان الخلود خدعة والديمومة حلم طفولة لا تريم فإنهما معه بلا انتهاء ، ليتساءل بإلحاح : « الخلود خدعة ؟ الديمومة حلم طفولة لا تريم ؟ هما معى بلا انتهاء . هو أيضا مثول الصمت وسقوط الكلام والحيطان القديمة لا تنهار »(٢٥٩) .

قال ميخائيل لرامة : « العدالة ليست شيئا إنسانيا ، وليس الحب إنسانيا ، وليس الجمال إنسانيا ، هذه أشياء نقية بطبيعتها ، صافية وطاهرة ، مطلقة إذا أحببت مادمت قد ذكرت هذه الكلمة . أما كل ما هو إنسانى فهو ملتبس ، وملوَّث ، المشكلة أننى لاأعرف ولايمكن أن أعرف للمطلق وجودا إلا بما هو إنسانى ، إلا بما هو داخل الإنسان ، ولكن شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون عن رضى وطواعية والجلادون سوف يظلون يسقطونهم ، عن متعةٍ أرضية أو باسم مطلقٍ ما أيضاً ، مطلق يرونه أعلى من كل الآثام والجرائم »(ص ٢٧٤) . إن تساؤلات ميخائيل الدائمة عن الحب وعن العدل وعن المعرفة هى تساؤلات عن أشياء يعتقد أنها أقانيم الوجود الكبرى ؛ إنه يؤمن ويرتبط بكل « ما هو مقوِّم للإنسان ؛ حريته التى لا يمكن أن تهدَر ، توقه إلى العدالة وإلى الجمال ، نشوته بالحس وصوفيته بالمطلق ، مأساته الكونية المحتومة كإنسان ، وقدره المجيد فى مجابهتها ، تكافله الحميم مع رصفائه فى المجتمع ، وفى الحياة ، وفى الكون ، كلها لُبّ حقيقته المغلقة . . . وكلها مخارج للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة فى الأساطير القديمة لابد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود »(٤٥) . إن المستحيل فى عقيدة ميخائيل ممكن ، والبعيد قريب ، والغائب حاضر ، والذاهب ماثل ، والإنسان قادر على الوصول إلى المطلق والكامل ، وعلى الخلاص من الفوضى الضاربة فى كل شىء ، ومن النظام ، المعكوس للأشياء ولمنطق الأمور ، تلك الفوضى الماثلة فى الشر القابع المتوفز المتحفز فى كل جنبات العالم ، وفى القتل المنطلق بلا قلب ولا تمييز ضد الأطفال والأبرياء ، فى العبث الذى يقع ميخائيل كثيرا أسير قبضته ، واللاجدوى التى كثيراً ما تحكم وثاقها حول عقله ووجوده فيصرخ . ولكن فى لحظات اليأس والعبث يؤمن ميخائيل بالتجدد والديمومة والمعنى وراء اللامعنى ، والنظام خلف الفوضى ؛ وهذا هو ما يعطى لحياته معناها ، ولوجوده دلالته ، ولعقله يقظته ونشاطه الدائم المتوثب . لكن الوصول إلى مناطق الكمال ليس بالأمر الهين أو اليسير ، فكيف يكسر ميخائيل طوق دورته المحكم ، وكيف يصل إلى كمال دائرته اللا نهائى ؟

نقص الدورة وكمال الدائرة (أو البحث عن الماندالا) :

« الزمن الآخر »تجربة فنية كونية شاملة ؛ تجربة حسية شبقية تخلع صفاتها وخصائصها على كل مكونات الطبيعة الصامتة والحية ؛ تجربة عشق وحس صوفية ، وإيمان بالمعرفة الغنوصية من خلال العشق ؛ وتجربة خاصة فى الصوت والحرف والموسيقى والتشكيل لكل المفردات المكونة لهذا العالم الخصب .

يبدو هذا العمل قريبا من الأعمال التى سماها يونج بالأعمال الكشفية ، تلك الأعمال الغريبة التى تشتق وجودها من خلال اكتشافها للأرض المجهولة فى عقل الإنسان ، وتشير إلى زمن الماضى السحيق ، وتوقظ فيه عالما إنسانيا خاصا يتضمن صراع النور والظلمة ؛ خبرة أولية تفلت دائما من محاولات الفهم الإنسانى ؛ وقيمة الخبرة وقوتها معطاة من خلال ضخامتها وفداحتها ؛ إنها تنبثق من الأعماق اللازمانية الملتبسة الغريبة متعددة الأبعاد ؛ وهى تجاوز

معاييرنا الإنسانية للقيمة والشكل الجمالى ، وتسمح لنا بالدخول إلى عوالم أخرى لم يسبق لنا اكتشافها[٤٦] .

يبدو الزمن الآخر هو الزمن المضاد للزمان الكرونولوجى الخطى المتصل ؛ إنه زمن قائم ومتصل ودائم أبدا لا ينقضى . الزمن هنا قطعة واحدة ، مفتوح دائما وممتد ومتصل ؛ وانقضاؤه لا يحس لأنه ــ هذا الانقضاء ــ غير موجود . يدخل إدوار الخراط فى الزمن الآخر منطقة ما تحت الشعور ؛ حيث المياه الهائجة المتدفقة المتأهبة للتفجر تحت القشرة الرقيقة شديدة الهشاشة . ما زالت « الزمن الآخر »مثلها مثل « رامة والتنين » : « أساسا ، استكشاف لمعنى الحب بمعناه الكونى العميق ؛ الرغبة فى كسر أسوار الوحدة والوصول إلى براءة الفردوس الأولى قبل لحظة السقوط ، حيث لم يكن ثمة ثنائية ولا صراعات ، ولا حس بالذنب »[٤٧] .

إن الرواية فى جوهرها تدور فى فلك الصراع الذى يحتدم بين شقى الطقس والطقس المضاد ، أو المقابل ؛ الطقس كما يمثله الواقع بكل ما يضج فى أعماقه من مظاهر نقص وقصور وانحلال وتشوّه وسقوط ، والطقس المقابل المأمول ؛ الحلم بكل ما يضىء فى آفاقه من كمال واكتمال وتحقق ووجود ؛ ثمة دورة متكررة تدور فى فَلَكِ الطقس وفى جنبات الواقع عبر عنها الكاتب من خلال التكرار الطقسى للرسائل والأخبار والحكايات والحوادث التى قد تختلف فى مفرداتها وتركيباتها ، لكنها تشترك فى مضمونها ودلالاتها ؛ فى الفقر والعوز والحرمان والإحباط الكامن الظاهر فى كل كلمة ؛ فى فعل القتل وفعل الحرمان وفعل طلب النقود لسد ضرورات الحياة ، فى الإمكانات المهدرة والأحلام المحطمة والأمنيات المهشمة ؛ وهى تتكرر بشكل يؤكد ضرورة الخلاص منها واستبعادها . والكاتب يستخدم لإيصالها لغة سردية قريبة من لغة الصحافة ووسائل الإعلام ، لغة مجففة مصمتة باردة تقريرية بلا انفعال ؛ وتقوم فى مقابلها رموز وصور الطقس المقابل : الأمل الحلم التشوف الطلب ؛ رموز وصور الخصوبة والتدفق والتوهج والامتلاء . واللغة هنا مجازية شعرية ، مجازية استعارية موحية محلقة متفقة مع طبيعة الخبرة ورحابة أفق التصورات . إن الرواية كما قلنا تدور فى فلك هذا الصراع بين الطقس والطقس المقابل . والهدف الأساسى لحل هذا الصراع هو الوصول إلى الماندالا ، الاكتمال ، التحقق ، الزمن الآخر .

إن الماندالا التى وصف بها ميخائيل حبيبته رامة فى « رامة والتنين »ما زالت هى أيضا أحد المحاور المهمة لفهم خصوبة « الزمن الآخر »إن لم تكن هى أهم محاوره على الإطلاق . إن الماندالا هى الدائرة السحرية التى تمثل بطريقة رمزية الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الإنسانية[٤٨] . إنها وسيلة لتحقيق وحدة جديدة بين القوى المتعارضة داخل النفس من خلال دائرة تجمع بين المتناقضات ؛ وسيلة لتحقيق تكامل الشخصية وكمال العمل الفنى . وقد استنتجت سوزان لانجر أن الشكل الدائرى للماندالا هو رمز ليس مشتقا من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك من موضوعات العالم ، ولكنها نمط أولىّ نشأ داخل النفس الإنسانية ذاتها[٤٩] . وفى هذا التصور تبدو سوزان لانجر وثيقة الصلة فى تصوراتها بتصورات يونج . ومحتويات الماندالا ترمز لجوانب من المذاهب الدينية فى الهند القديمة كالإشراق والبعث والتطهر من الجهل ؛ وكل ماندالا تمثل مبادىء أساسية للعالم كالاستقبال والنشاط والتوتر والكلية . وتخيُّل الماندالا ، بصريا ، يشتمل على توحد المرء مع هذه المبادىء . واليوجىّ يستخدم الماندالا بوصفها أساساً للخيال البصرى . وهو أيضا يجعل الماندالا جزءاً أساسياً من طقوسه الدينية ، ويعبرها مسقطة على أجزاء جسمه . وعندما نأخذ الدائرة مثالاً ، فإنه يتم تفسيرها فى حالات كثيرة على أنها حالة من الوحدة أو الاكتمال (فى مقابل التعدد والنقص) ؛ إنها السماء فى مقابل الأرض ؛ الذات باعتبارها كلية الروح فى مقابل الجسد ؛ الكلية ، النهائية ، الإشراق . وقد تجلت الدائرة على أنها الرمز الصينى لين ويانج (الحياة والمادة ، البناء والحفظ ، الذكر والأنثى) فى النظام التاوى والهندى القديم[٥٠] ، الكلمة المقدسة ، رمز الذكورة والأنوثة ، وعلى أنها ماندالا الهند والتبت ، زهرة اللوتس فى مصر القديمة ، ولدى الهندوس والبوذيين ، والهالة التى تحيط بالقديس فى الديانة المسيحية ، وعجلات الشمس فى الحفائر الصخرية من العصر الحجرى الحديث ؛ إنها رمز للسماء والأثير والعقل والفكر والشمس والوحدة والكمال والخلود ومبدأ الذكورة النشط والسمع والصوت والتحقق[٥١] .

إن ميخائيل يتبع فى الوصول إلى رامة وامتلاكها طريقا لولبيا حلزونيا أسطوانيا له صفات التطور والنمو والتعميق والدوران والحركة ورأب الصدع والتنفس والذات المتحركة أبداً فى الطرق الصاعدة والطرق الهابطة . وفى كل مرة يظن فيها أنه قد تخلص من نقصان الدورة وتوصل إلى كمال الدائرة ينتبه إلى ذلك الوهم الذى عاش فيه بعض الزمن ؛ لأنه دائما يسعى إلى الكمال وإلى كمال الكمال : « لم يقل لها : **لأنك ــ حتى عند كمال التحقق ــ تبقين شوقا غير متحقق تماما ، وفى أضوأ لحظات المجد تظلين صَبْوةً غير قابلة للتمام ، فيها آفاق أبعد ، لا وصول لها ، لذلك أنت دائماً متقدة ، متوهجة فى سريرتى** » (ص ١٩٩) . فمع البحث عن الماندالا فإن الكمال يعنى الانتهاء ، وكمال الشىء قد يكون غايته وانتهاءه ، ومن ثم يظل ميخائيل دائما فى توق دائم لكمال أكبر وعبور مستمر لحدود الدائرة إلى دوائر أكبر . هذه الحركة المستمرة الهاربة دائما من النقص والفقد إلى الكمال والوجْد لها جذورها فى الأساطير القديمة ؛ وهى تتعلق بتلك الخبرات الخاصة بسقوط الإنسان الأول من الفردوس إلى الأرض ؛ من حالة التكامل إلى حالة الانفصال ، وسعى الإنسان دائما إلى العودة إلى ذلك الفردوس المفقود . وأساطير التكوين فى كثير من الثقافات تتعامل مع خلق الإنسان من فضاء سديمى لا نهائى ، ثم مع انتهاك الإنسان لإرادة الخالق ثم سقوطه من الفردوس . يتعامل إدوار الخراط مع فكرة الإبعاد والطرد من الفردوس لدى ميخائيل بشكل خاص ، من خلال ابتعاثه لسفْر تكوينه الخاص الذى يبدو ميخائيل فيه كما لو كان قد طرد من جنة رامة ، ومن ثم فهو يحاول دائما العودة إليها ، ومن خلال تأكيده الدائم لأفكار الإبعاد والإلغاء والعزل والفقد فى مقابل الاقتراب والانصهار والاكتمال والوجد . إن فكرة إبعاد المحبوب عن حبيبته أو أهله أو عن أمه فكرة شائعة فى الأساطير القديمة ، مثال ذلك أوديب الذى أبعد ثم عاد بفاجعة مشهورة ، وموسى الذى أبعد ثم عاد نبيا ، وكذلك يوسف وأوزيريس وغيرهم . ومن الأفكار الملازمة الخاصة لصورة خلق الإنسان والسقوط من الفردوس فكرة إمكانية العودة إلى هذا الفردوس ، العودة من الانفصال والتبعثر إلى الوحدة والتكامل ، من الأرضية والثنائية والتعدد إلى الوحدة والاكتمال

والاتحاد مع أصل الوجود ، (كما فى فكر المتصوفة بشكل خاص) ، والشتات الأرضى الذى سيتعلق به خيال الإنقاذ والاستعادة من امتزاج حالتى الجسم والعقل ، وأيضا فكرة الشفاء والتطهر وإشباع الرغبات غير المشبعة وكشف المخبوء والإبداع ، والمعادل العلمى للرجوع (العودة للفردوس) نجده فى التصور الخاص القائل بأنه برغم أن الطبيعة كلها تميل إلى الفوضى وعدم النظام ، فإن بعض الأنساق الخاصة ، يمكن فى وقت ما ، أن تنزع ناحية النظام والمعنى(٥٢) .

إن ميخائيل فى حالة عود دائم أبدى إلى رامة ، إنه يبحث فيها ومن خلالها عما يفتقده فى حياته ، حياته المليئة بالجدب والندوب ؛ رامة هى الأنيما الخاصة به ، يريد من خلالها أن يضىء داخله وحياته بمظاهر الخصب والتجدد والتدفق والامتلاء القديمة ؛ إنها صورة الروح soul image بمصطلحات يونج ، المرأة التى يبحث الرجل عنها فى خياله ثم يجدها ممثلة فى امرأة ما فى الواقع . المرأة التى فى الداخل التى يبحث عنها حتى يجدها فى الخارج . وحينما يفقدها فى الخارج أو يفتقدها ، فإنه يعود إلى صورتها الأولى فى الداخل ، ينظر إليها بعشق صوفى ، ويعتبرها مستحيلة . والرجل المحروم يكون حاملا لصورة الروح الخاصة المثالية ، ومن ثم تكون خيالات وتهويمات الإنقاذ والافتداء موجودة وشائعة(٥٣) . إن سعى ميخائيل الدائم يتجه صوب كسر حدود الطقس الدورة (الميلاد/الموت ، التوهج/الخفوت ، الانبعاث /الاختفاء ، النار/الرماد) والوصول إلى كمال الدائرة . إنه يفر من الدورة لأنها تكاد تقتله : **« وتبدأ دورة جديدة وقوية من الانتظار والقلق والعذاب الممض ، كأنما لم تكن قد دارت دورتها الكاملة بالفعل ، وبإيقاع أثقل وأفدح ، حتى منتصف الليل ، ويعطى نفسه خمس دقائق أخرى ، ثم دقيقتين ، ثم لا يحتمل ، كأنما كان قد احتمل ، لكنه يفصم ، يكسر الدورة فجأة ، من غير سبب ، فهل كان ثمة سبب للدورة كلها أصلاً ؟ »** ص ٥٥ .

ان دائرة الطقس/اليأس ليست مضروبة فقط حول واقع ميخائيل الخارجى ، لكنها كامنة أيضا فى عمق أغوار نفسه ، فى طقوس حياته التى يحاول أن يكسرها من خلال الحلم والذاكرة**« فى قلب اليأس المضروبة دائرته بإحكام كامل وفى قلب التمزد الأحمق الذى لا يتوقف عن اختراق الدائرة ، فى وثب وسقوط متكرر بلا نهاية ، فى اليأس المقاتل »**(ص ٥٨) . إن ميخائيل يستعيد رامة دائما ويكررها ، وهى دائما أبدا غير مستعادة كاملة وغير مكررة .

إن المفهوم المناسب لفهم هذا العمل الإبداعى هو مفهوم التزامن وليس مفهوم التتابع ؛ مفهوم التجاور وليس مفهوم التدرج أو الترتيب . يستعين ميخائيل بالذاكرة فى استعادة رامة كاملة ؛ يتحدث عن ذاكرة الأيدى وذاكرة الجسم وذاكرة الصوت وذاكرة الرائحة ؛ الذاكرة الكلية التى تستعيد خبرةً كلية فى موقف كلى ، يقول ميخائيل : **« إذا استطعت أن أقهر الذاكرة فكيف أفعل بذاكرة الجسم ؟ شفتاى وحدهما ، لا أملك لهما ردا ، تتذكر جانب عنقها الخفى النعومة ، ويداى وحدهما تتذكران دوران النهد وثقله الهين المطواع وانحدار جسمها إلى الخصر الملء الذى يضيق ، بإحكام ، وبتهضم ، لكى يزدهر ويتفتح بيلخ الردفين اليانعين ، فوضى الذاكرة الفيزيقية ، وحدها ، حاضرة أبدا ، تستعصى على التناول ، وعلى التحكم ، وعلى الإرجاع إلى الوراء ، وفيها تمرد وصلف لا يستدل »**(ص ٢٣٩) . إن ميخائيل يستعين بالذاكرة الفيزيقية فى استعادة رامة ، أو فى أن يعود هو إليها وأن تعود هى إليه . وكذلك يستعين بأنواع الزمن التالية فى رصده لمتغيرات الطقس والطقس المقابل ولعمليات الصراع بينهما :

١ - **منظور الزمن المعكوس وهو المنظور المقابل أو الخاص بالذاكرة .** وفى الفن التشكيلى ، وفن التصوير بصفة خاصة ، يستخدم مفهوم المنظور المعكوس لكى يدل على قلب الفنان للمعايير الخطية فى المنظور التقليدى ، وهى التى تؤدى إلى رسم الشىء القريب كبيرا والشىء البعيد صغيرا . وفى المنظور المعكوس يتم رسم الأشياء البعيدة كبيرة والقريبة صغيرة ، ويكمن وراء ذلك بعض القيم الرمزية والدلالية(٥٤) . فى « الزمن الآخر » كانت الذكريات البعيدة ؛ الذكريات الخاصة والذكريات العامة قريبة وواضحة التفاصيل وشديدة التبلور ، كانت الرموز الأسطورية ، والتراثية ، والشخصية ، حاضرة فى ضوء ساطع من خلال تذكره الحاد لها ، ذاكرة للزمان والمكان والأشخاص فى الزمان والمكان .

٢ - **منظور الزمن المرآوى ،** منظور عملية الإدراك فى الحاضر القريب ، المنظور الذى يلاحظ من خلاله ميخائيل الواقع ، وما يطرأ عليه من تغيرات ، وما يحدث فيه من تحولات وكوارث : أحداث سبتمبر ، غزو لبنان ، مذابح الأطفال والنساء فى صبرا وشاتيلا ، أحداث المنصة ، الانفتاح ، الهجرة وترك الأرض ، الانفصال السائد بين الناس بشكل حاد .... الخ . ومنظور الزمن هنا ليس مرآويا خالصا لأنه يشتمل من قِبَل ميخائيل على فعل الرصد والإدراك والتفسير والتحليل والربط والاستنكار ، وعلى التفاعل مع الواقع واستكشافه بشكل أكثر وضوحا وبروزا مما كان عليه الأمر فى « رامة والتنين » .

٣ - **منظور الزمن المتعدد الأبعاد ،** وهو المنظور الذى لا يعترف بالتغير بل بالديمومة ؛ بالخلود والهروب من الزمن ، حيث الحركة والتغير والتطور والتفاعل والتدفق الدينامى يتقدم عبر مجرى محدد لا يمكن توقعه ؛ وزمان الحدث السرمدى حيث كل الوقائع والموضوعات والعمليات متحدة ؛ وهو الزمن الذى يصل إليه الإنسان ــ عند برجسون ــ بالحدس من خلال الاتصال المباشر مع الحقائق الأولية ؛ إنه خبرة مباشرة مع الحقائق السرمدية واتصال لا عقلانى مع الديمومة النقية ، وحيث الحدوس إشارات فقط ، تخفت وتومض ، لكنها تلقى الضوء على الواقع الذى لا يمكن أن نمسك به من خلال العقل وحده(٥٥) .

٤ - **منظور الزمن الآخر ،** وهو الزمن الذى يجاوز كل مظاهر الزمن السابقة ، إنه زمن اللازمن وزمن ما وراء الزمن وزمن معكوس الزمن ، زمن الوجود الكامل فى مقابل زمن اللحظات المتتالية ، هذا الزمن لا يستعاد بل يعاش ، لا يتذكر بل يوجد ، زمن التحقق الكامل ، زمن الكتابة الخلود ، زمن لا تضيئه ومضات تخفت وتبرق ، بل هالة تضىء كل شىء فجأة كما كانت فرجينيا وولف تقول دائما . ليست هناك فى هذا الزمن نقطة تلاش أو اختفاء ، كل الأشياء فيه ظاهرة وبادية وساطعة ولها

حقوق متساوية فى المثول ، الزمن الآخر يتجاوز الحدس لأنه حركة أعمق من الحدس ، وهو « **انتفاء الزمن حيث لا يكون هناك معنى لنسبية الزمن ، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هى الأبد** »[٥٦] ؛ هو زمن المعرفة الكاملة ، زمن الفهم الكامل ، زمن الحب الكامل ، زمن الإدراك اللانهائى ، زمن العدل الكامل ، زمن الوعى غير المحدود والحلم غير المسبوق وغير المنتهى ، زمن التحقق الكامل والوجود الأكمل ، الزمن الذى تتحقق فيه كل عقائد ميخائيل عن الوجود والحياة ، هو زمن بلا زمن حيث « **هذه اللحظة الخاطفة ، ليس فيها زمن ، تحدث فريدة كل مرة ، لا تتكرر ، هى الباقية ، هى الأبد ، هى المطلق ، وعن يمين ويسار هناك النقص ، والبحث ، والعىّ ، والاستحالة والجفاف ، الذبول ، حولنا ولا يمسنا . نور المعرفة ، الحب فى الأول والآخر ، ساطعا يذيب شائبة الزمن** »(ص ٣٦٧) .

« الزمن الآخر يعيشه كل منا ، إذا ما استجمع فى نفسه شعوراً بالوجود لأى منظور ، ووهبها ، أى المنظور والتجربة ، إطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) فسوف يحس مباشرة أن زمن المنظور والتجربة هو دائما زمن آخر »[٥٧] .

إن تجربة الشكل الدائرية فى الرواية جزء من تجربة الحياة ؛ وتجربة التصميم والتنفيذ جزء من أفق العقيدة وفضاء المغامرة ؛ وتجربة التكرار تكمن فى عمق أعماق المحاولة الجموح الهائجة الدائمة المداومة المتوثبة المتأججة المتقدة الحرون الطامحة للخروج من العرض الزائل المتغير المتبدل المتبدد المتحول المتغير المنسوخ المنقول المتباعد المتجاور المنفصل المتتابع التاريخى . ووظيفة التكرار كما يقول شتراوس هى أن تمنح بنية الأسطورة جلاءها ووضوحها[٥٨] . وتشتمل الكتابة عموما ـــ كالأسطورة ـــ على الجانب المحكى والجانب الأدائى ، على العقيدة والطقوس أيضا ؛ إن الشذى والهالة والجو المميز الخاص بالعمل الفنى وصدقه كما يقول ولتر بنيامين(وكذلك الأصالة) تربطه بوظيفة طقسية ، وإذا فكرنا فى هذه الوظيفة بشكل أكثر تحديداً فى سياقها السحرى والدينى سنجدها محاولةً لإحداث اتصال مع نقطة خاصة بالأصول ، ومع مصدر القوة والإبداع ، ومع اللحظة الأصيلة للوجود الكامل . فى هذا تشترك الأسطورة مع العمل الفنى ، وكذلك قد تكون القراءة النقدية أيضا نوعاً من النشاط الطقسى[٥٩] . إن الدورة والطقس وعمليات الاسترجاع واسترجاع الاسترجاع واستباق الاسترجاع وتوقع الاسترجاع واختلاط الاسترجاع ، اختلاط الماضى بالحاضر واختلاط الجزء الماضى ، من الماضى (الجزء الأول منه) بالجزء الثانى ، ماضى الماضى وماضى الحاضر وآتى الحاضر ، كلها دورات خاصة دارت فى فلك « الزمن الآخر » ، وكلها فى نظر ميخائيل غير موجودة ، كلها لحظة واحدة هى الآن ، هى الحاضر ، هى ما وراء الزمن والحاضر الآن . ومن خلال حركة حواس وحركة ذاكرة وحركة وعى وحركة خيال وحركة حلم وحركة تصور وحركة اشتياق استعاد ميخائيل رامة وأعادها إليه . ومن بين كل هذه الحركات يقف الحلم صنوا للذاكرة بل متفوقا عليها ، ومن خلاله استطاع ميخائيل أن يكسر قيود الدورة ويصل إلى آفاق الماندالا . ومن ثم يحتاج منا إلى وقفة خاصة .

الحلم والخيال البصرى :

عندما يغلق الإنسان عينيه ، ويسود الصمت حوله ، تأتى إليه الأفكار والصور ، وتبدو كما لو كانت بعض الوقائع الحقيقية التى تحدث داخل عقله . وفى داخل «عين العقل» هذه يرى الإنسان ذكريات الأحداث الماضية ويتخيل وقائع المستقبل ، ويهوم بشأن ما كان وما لم يكن وما يمكن أن يكون ، ويحلم بوقائع ذات طبيعة حيّة تحدث فيما وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان . هذه الحالة هى الأقرب لما يسمى بالخيال البصرى . وهى شديدة الصلة أيضاً بأحلام اليقظة ، فانتازيا الداخل والخارج . فالخيال البصرى يكثّف أى خبرة ، والمتخيِّل يعيش الخبرة أو يعايشها من خلال الاندماج الكامل[٦٠] . لقد كان الإنسان البدائى فى كل مكان فى العالم يعيش وجوده من خلال الاتصال الكامل مع البيئة؛ لقد رأى الأرواح والآلهة التى ظنها تسكن فى كل حيوان وشجرة وحجر وسحابة وغير ذلك من مظاهر الطبيعة وتفاعل معها . وكل حادثة وقوة طبيعية كانت تبعث فيها الحياة ، من خلال الرؤية الداخلية البدائية الحية للإنسان ؛ لقد كان وعيه الأساسى بصريا ، كان يفكر ويشعر ويحيا بصريا ، ولم يكن هناك سوى تمييز ضئيل غير حاد بين نشاطات النوم ونشاطات الحياة ، أو بين الرؤى والإدراكات ، وكانت الأحلام والخيالات يتم إعطاؤها قيمة أكبر من تلك التى تُعطى للأفكار المعرفية . وخلال هذه الفترة من الوحدة والاتحاد ، كان الإنسان يعيش فى الطبيعة ، وكان الخيال البصرى هو الطريق الذى ارتبط بواسطته الإنسان بالعالم . ومع نمو اللغة وأنظمة الكتابة التى تسجلها ، أصبحت السيادة للتفكير المنطقى ؛ فاللغة تنشط وتقوم بوظيفتها من خلال بطاقات وتسميات تسمح للإنسان أن يفصل نفسه عن الخبرة ويقوم بتحليلها ، كما أنها أيضا تقوم بفصل الإنسان عن الطبيعة . ومن خلال هذه التغيرات جاء ميلاد الحضارة والقانون والنظام وارتقاء الإنسان والأنساق الفلسفية والأخلاقية ونمو الرياضيات والعلوم . ومع زيادة المعرفة ووسائل الاتصال بدأ الإنسان يعيش الأدوار الاجتماعية عالية التخصص ، ومن ثم زاد لديه الحس بالانفصال والاغتراب عن الطبيعة إلى أقصى حد .

خلال هذه الفترة التاريخية الطويلة اكتشف بعض البشر الأساليب والتقنيات التى ساعدتهم على إعادة الاتحاد مع عالمهم الطبيعى . وكان هؤلاء الناس هم السحرة فى القبائل البدائية ، وفلاسفة الحضارة الهلينستية ورهبانها ، والكيميائيون والقديسون فى العصور الوسطى ، والمتصوفون ، والفنانون الروحانيون فى كل العصور . لقد استخدموا جميعا بعض الأساليب التى صممت بعناية من أجل خلق حالة داخلية يتم فيها تدفق القوى الخيالية البصرية ، وهذه الحالة كانت تعطيهم القدرة على التأثير فى العالم الخارجى ، وعلى الشفاء من الأمراض والعلل البدنية والنفسية ، وعلى الاتحاد مع المصادر العميقة للوجود[٦١] .

هل يمكن النظر إلى ميخائيل فى «الزمن الآخر» كما لو كان يحيا حياته البدائية ، حياته الأولى ، حياته الواحدة ، حياة ما قبل الزمن ، حياة ما قبل السقوط ، حياة التحقق والإدراك الكامل والفهم الكلى والوعى الماندالى ؟ أعتقد أن هذا صحيح إلى حد كبير . لكنه ليس كافيا كى يلم بكل أطراف القضية ؛ فميخائيل يحيا فعلاً بشكل روحانى فنى تصوفى قدسىّ وسحرىّ طقسىّ أيضاً ، لكنه يعيش أيضاً مأساة عصره

ومأساة وطنه ؛ إنه ليس منفصلا ولا متباعدا ولا مفارقا ولا منعزلا . إنه يعيش فى عمق أعماق الحياة ويرصد ثباتها وتحولها ، لكن فى عمق الرصد ، بل وبسبب عمق الرصد هذا يخلق عالمه الخاص ؛ عالم الحلم والخيال البصرى . ليست أحلام اليقظة فقط هى التى تطارد ميخائيل ، بل أحلام النوم أيضا ؛ إن الحلم كما يقول فولكس هو نوع من التفكير ، ومن اللغة الطبيعية ، وهو نوع من الدراما . ومن ثم فله بنيته الداخلية المحكمة ؛ ورموز الحلم هى عناصر بنائية دلالية فى البنية القواعدية للغة الحلم(٦٢) . وفى الحلم كما يقول فان ديرليوف يختفى العنصر الأساسى فى الشعور اليقظ ؛ أى التوتر بين الذات والموضوع . وتنظيم الأحداث فى الحلم ـ عند مقارنتها بالشعور اليقظ ـ يقع بمعزل عن التركيب المنطقى ؛ فالحلم تركيبة مهوشة ، وتنتظم صوره وفقا لنزوات الحالمين ورغباتهم ومخاوفهم ؛ والحلم أسطورى الطابع ، لا يعرف الماضى أو المستقبل(٦٣) . إن تكنيك الحلم هو أحد المفاتيح الأساسية لفهم «الزمن الآخر» : فالبنية الأساسية للرواية ، التى هى بنية مراوغة مخاتِلة ، سريعة التحول ، غريبة الانتقالات متسللة وهاربة وزئبقية ؛ هى بنية حلمية ، فى لغة حلمية ؛ فليست هناك فواصل حادة فى الرواية بين الحقيقة والوهم ، والواقع والخيال ، إلا فى تلك الأجزاء الوثائقية التى يذكرها الكاتب على هيئة رسائل ومقتطفات من الصحف ؛ أما الحلم ، البنية المهوَّشة اللا منطقية التى تخفى المنطق الصارم والدلالة العميقة وراء تهويمات ظاهرة فهى جاثمة فى الرواية ، وهى أحد أبوابها الرئيسية . يقول إدوار الخراط عن ميخائيل : «وكأنه مفصول ، يرى نفسه لا يملك من أمره شيئا ، بل مضى يقرر الوقائع والحقائق ، كأنه يصف آخر ، آخرين ، ويحكى عن حكاية النداء الذى لا يلبث أن يناديه ، والحلم الذى يتردد عليه دون أن يطرق الباب ، كأنه أليف ، وهو ضارى العينين ، والجزء الأقل من خطفة بينه وبين التردى فى هوة الانطلاق والغمر الذى لا عقل فيه ولا قانون» (ص ٢١) . ويقول ميخائيل «هل أتذكر الحلم المراود المتكرر القديم أننى فى بيتها الذى سوف يصبح من الآن بيتنا ؟ أم هو حلم داخل الحلم ؟ غرفتها ، فى بيتها ، على شاطىء بحر غير موجود ، أصعد إليها السلم واثقا وعارفا ، كما لا يحدث لى إلا نادراً . أعرف مَسّ الخشب الذى هو عنصر الحلم النبوءة ، ونفح أنفاسها تحت تشابيك الشجر القديم الدفىء . أمشى ، ليس لقدمى وقع ، على السجاد فى الممر الطويل الضيق . أعرف هذا الممر الحميم ، وأعرف الغرفة الأخرى التى لم أدخلها بعد ، فى جوف الحلم . أعرف كيف تضع ملابسها وكيف تغطى سريرها ، أعرف الدولاب الخشبى الداكن اللون قليلا المقفل على أشيائها الصغيرة ، وأعرفها مستريحة ، راقدة مستندة بذراع واحدة على الفراش فى ثياب النوم ، تنظر إلىّ نظرة فيها فهم وتذكر وحزن وانتظار ، والستارة الرقيقة تهدىء من نور الزجاج فى الخارج ، وتشيعه فى شفافيةٍ مائية ثابتة الوقع ، أعرف الراحة الوحيدة والنهائية فى هذا الحلم داخل الحلم ، وأعرف أنه حلم نبوءة وغرابة . وشيش موجٍ هادىء يذوب على سيف بحرٍ غير موجود» (ص ١٥٦) .

إن أحلام ميخائيل تشبه ذكرياته ، لأن أحلامه تقوم من خلال ذكرياته . وذكريات ميخائيل وأحلامه تتميز بالتدفق والسيولة والتفجر ، وكذلك التداخل والتقاطع والتنافذ ، وهى أيضاً ذات طابع إيهامى وتهويمى مختلط ، إن الأشياء تأتى لميخائيل ويخلقها بخياله البصرى فى ضوء متسلل تفقد فيه الأشياء أصواتها حتى الخفوت ، ويكون الضوء مع الصوت مع الرائحة مع الشكل كلها ذات خصائص خاصة هى خصائص الحلم . هناك نوع من الأحلام الليلية نحلم فيه بجزء من أنفسنا ، ولكننا فى الوقت نفسه نعرف بجزءٍ آخر أننا نحلم ، ويستمر الحلم ، ونعرف أنه حلم حقيقى وليس حلم يقظة أو تهويم ، ومن ثم نكون هنا فى حالة معرفة بأننا داخل الحلم وخارجه أيضا . وهذا النوع من الأحلام له دوره المهم جدا فى الرؤ يا الحقيقية(٦٤) . إن هذا النوع من الأحلام يكون أكثر قابلية للتذكر وأشد قربا من عملية الإبداع والخيال الشعرى مثلما كان الأمر فى إبداع كولريدج لقصيدته كوبلاخان مثلا(٦٥) . إنه الحلم داخل الحلم الذى عبر عنه ميخائيل ، والذى قامت تجربته إلى حد كبير على أساسه ؛ إنه الحلم القريب من المجاز ؛ فالمجاز يشتمل على التوتر ، التوتر بين معنيين متناقضين ظاهريا ؛ لكنه يشتمل أيضاً على التوتر بين الجزء الذى فى أنفسنا ، والذى يَخْبُر ويدرك التعارض على أنه وحدة ، خفية أو غامضة من ناحية ، وكذلك الجزء الذى يظل قادراً على تذوق الثنائية والتعارض بين المعنيين وادراكهما من ناحية أخرى. وبدون الإدراك الأول يكون المجاز لغة لا معنى لها ، وبدون الإدراك الثانى (المعنى الثانى) لا يكون المجاز لغة على الإطلاق(٦٦) . لقد كان إدراك ميخائيل لرامة فيه قدر كبير من المجاز أيضاً ، فقد كان حضورها غيابا وكان غيابها حضورا ، مثلها مثل الحلم الذى لا يجىء إلا مع الغياب عن الوعى والعالم ، ولكنه بالنسبة لصاحبه أكثر حقيقةً من كل مكوّنات العالم : «وكانت غوايتها له ، فى أرض ليله ، من خلف كتاباتٍ منحوتةِ الظلال ، عابرة ، لا يكاد يمسكها بيديه ، كانت ترده وتمضى وتعود ، على غير انتظار ، من غير ميعاد ، وكأنّ حضورها مقيم لا يُرى ولا حدود له . وكان فقدانها ، فى غمرة حبه ، يذهب معه بشمس الليل ، ويجفف قلبه . شمس العيون زهرةٌ ليلية صلبة ، حادة الأطراف ، باقية ، لا تنقضى» (ص ١٣٣) .

من الحالات المرتبطة بالحلم تلك الخبرة التى لا يكون الأفراد على وعى كامل بحدوثها ؛ تلك الحالة التى تحدث فى غسق الوعى أو فى حالة الخَدَر ، فى الحد الفاصل بين النوم واليقظة فى منطقة ماقبل الغياب مباشرة ، أو مابعده مباشرة ؛ ويسمى علماء النفس هذه الحالة باسم Hypnogogic الخدر عندما تحدث سابقة على النوم مباشرة ، ويسمونها Hypnopompic عندما تحدث عقب الاستيقاظ من النوم مباشرة أى قبل أن يصبح فى حالة كاملة من اليقظة . والصور التهويمية فى هذه الحالة تميل إلى أن تكون شديدة القوة ، تفصيلية ، وتقع فيما وراء قبضة التحكم الواعى . تكون هذه الخبرات شديدة الحيوية بحيث تبدو واقعية ، ولا يدرك الأفراد فى حالات كثيرة أن هذه الصور إنما هى صور داخلية(٦٧) . وميخائيل فى «الزمن الآخر» «فى اهتزاز سُدُف الوعى المعتم ، يأتيه وجهها المعشوق الصامت ، وحده فى كل هذه الحيوات المتقضية ينحنى عليه ، ويسقط حوله شعرُها الطويل الأسود الذى عرفه فى ليلة القمر فى أسوان ، بعبقه الحار ، أعشابٌ بحرية مبلولة وساخنة من الشمس ، وهو مفتوح العينين ، يحس مَسّه الغنىّ على وجهه وعلى عينيه ، ويشربُ له ؛ ويختفى كأنه لم يوجد أبداً ، الوحيد الذى كان له وجود» (ص ١١٤) . وهو يقول لنفسه : «ما كان أغرب ذلك الخطو الأول نحو ذلك الزمن» .

«وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ،

واضحة الأحجام والحدود . ليس فى ذلك شىء من الحقيقة . فى تَجْرَى الأيام والليالى المختلط الأمواج ، حيث ليس هناك إلا شِبه ضوء ، وأجزاء مضطربة ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتى إلا فى الحلم» (ص ٤٤) . إنها نفس الخصائص التى عبر عنها كثيرا ؛ حدة الأشكال وكمال الأحجام وسطوع الضوء وانقطاع الضجيج ، كل ذلك فى الحلم ؛ أما خارج الحلم فيوجد الواقع الاختلاط الضجيج شبه الضوء ؛ حالة عرفها ميخائيل جيداً لأنها وسيلته الكبرى للمعرفة ؛ حالة خبرها جيدا وعبر عنها بأشكال عديدة ، لكنها واحدة «وأدخلُ فى أدغال الأحلام الوَجِيّة الوابلة بالغَدَق يحوّلها الصباح إلى صحارى من القحط المصوّح فى حبة قلبى» (ص ٥١) .

إن الأحلام لها قوة شفائية ، وهى طاقة إبداعية ، وهى وسيلة من وسائل الوجود واستمراره . وهى لغة إنسانية خاصة مثلها مثل لغة الكلام ، ودلالاتها الرمزية لا نهائية ، لكن جذورها كامنة فى الواقع . وعندما يقول ميخائيل لرامة بأشكال مختلفة «أنتِ خارج الزمن» (ص ٣١٣) فإنه يلخص فى جملة بسيطة إيمانه وعقيدته بهذا الحلم الخالد ، الحلم الذى هو خارج الزمن ، بلا زمن .

شكل الأداء ــ شكل التصور :

التصورات الخاصة السابقة التى عرضنا لها والمتعلقة بانصهار الأساطير وطبيعة الأحلام والطقوس والطقوس المضادة والرموز والسعى نحو الأكثر أصالة والأكثر اكتمالا ، كلها فرضت نفسها على طبيعة الأداء الفنى فى الرواية ؛ إنها نص مفتوح على الأنواع الفنية الأخرى ، وطريقة البناء الفنى ليست مألوفة أو شائعة ؛ إنها تمتاح من التراث العالمى وتضيف إليه .

حين يستلهم إدوار الخراط الأساطير القديمة ويخلق أسطورته الخاصة فإنه يستعين «بكثافة الوحدات السردية التى تصف العالم الأسطورى ، وكذلك فورية تتابع الأفعال وتلاصق الوظائف وإثارة الخيال والمظهر اللا محدد للأسطورة»(٦٨) .

يستخدم إدوار الخراط وسيلة سينمائية أساسية هى وسيلة المونتاج ، هذا إلى جانب وسائل فرعية أخرى تشتمل على أدوات تنظيمية مثل «المنظر المضاعف» و«اللقطات البطيئة» و«الاختفاء التدريجى» و«الصور عن قرب» و«المنظر الشامل» و«الارتداد»(٦٩) . وكلها خصائص واضحة فى تكنيك تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، وتيار الوعى هنا «**لا يجرى فى السياق الزمنى المتواضع عليه ، بل إن له سياقا زمنيا لا يعترف بانقضاء الزمن ، أو بأن هناك فى المستقبل زمنا لم يحدث بعد ، بل لا يعرف هذا السياق أصلا ، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبداً**» (٧٠) .

حينما يتحدث «ريتشارد إيليمان» عن الخصائص المميزة لأعمال جيمس جويس وبخاصة «يوليسيس» و«يقظة فينيجان» ، فإنه يشير مؤكداً إلى اعتماد جويس فى بنائه لأعماله على المونولوج الداخلى ، والمقابلة بين الواقع والأسطورة واستخدام اللغة الشعرية ، وتأكيد أهمية الذاكرة والخبرات الماضية والزمن الذى تتم استعادته ، والتجريب الواضح فى اللغة على مستوى الحرف والكلمة والجملة(٧١) . هذه الخصائص موجودة أيضاً فى نص إدوار الخراط . فالعلاقات الجديدة الناشئة بين الكلمات والأشياء والكلمات والكلمات تنبنى بالطبع فى السياق المجازى للكلام الذى يُقرّب لغة النص من لغة الأنواع الشعرية ويبتعد بها عن لغة الأنواع السردية(٧٢) . فهذا النص يرفض ما يمكن أن نسميه بالنقاء النوعى ويعمل ضده(٧٣) . وطريقة بناء النص تلعب فيه حركة الاسترجاع المضاعفة عدة مرات دوراً مركزياً ، وهكذا تخلق حركة المُضاعفة التى يسترجع فيها كل استرجاع استرجاعاً آخر ، صورةً لذاكرة تركيبية تعطى لنفسها الحرية فى القص والسرد(٧٤) .

يقول كاسيرر إنه قد لوحظ كثيرا أن الرابطة الذهنية بين اللغة والأسطورة هى المجاز(٧٥) . والنص الذى تطرحه رواية «الزمن الآخر» خارجٌ بكليته من عمق هذه العلاقة الخاصة بين اللغة والأسطورة . يتكون النص فى كل باب من «الزمن الآخر» ومن ثم فى الرواية كلها من سبع مكونات على الأقل أمكن لنا رصدها : التذكر الصامت الاجترارى التهويمى ، التذكر الحوارى ، الأساطير المستدعاة ملتحمة بجسد الواقع ، الأحلام والأحلام داخل الأحلام ، التمائم الحروفية أو الرقيات أو التعاويذ الصوتية أو مقاطع الإصاتة ، الوثائق الشخصية كالرسائل وغير الشخصية كقصاصات الصحف ، وصف الأماكن والأشياء والمواقف . وفى كل باب من الأبواب يبدو ميخائيل كما لو كان يُعمِّد رامة ويعيدها ويستعيدها مستخدماً الأفعال الرمزية والكلمات السحرية ، الأساطير والأحلام ، الحروف والأصوات .

يستعين إدوار الخراط بالفروق المرهفة بين لغة ما قبل الكلام (التفكير ــ التذكر ــ الأحلام) ولغة مابعد الكلام (الصوت ــ الحرف ــ الفعل) ولغة الصمت أيضا فى إيصال تصوراته . ومن المهم أن نلاحظ أن العلاقة بين «قال» و «قالت» ، بين القول ، والقول من ميخائيل وحده ، أو منه تجاه رامة ، ليست كلها علاقات متأنية فى منظور الزمن ، فقد تكون «قال» التى يقولها هو تقع الآن وتحدث الآن (فى الحاضر) فى حين هو يتذكر ما كانت تقوله له (فى الماضى) . والتذكر الذى يتم الآن لأشياء قد وقعت فى الماضى هو تكنيك يجمع بين الادراك بوصفه عملية نفسية تثير التذكر ومفجرةً له ، والماضى كمادة للتذكر ومَنْجم له ومفجرة للإدراك فى الحاضر أيضا ، وهذا لا يمنع بالطبع من أن تكون «قال» ــ «قالت» الحوارية قد حدثت كلها فى الماضى أو لم تحدث حتى الآن على الإطلاق ، أو هما معا يطمحان ــ من خلاله ــ إلى الحدوث فى المستقبل ، أو أن أحدهما (قال ــ قالت) تحدث فى الماضى أو الحاضر أو المستقبل (قال لها فيما بعد) ، ويمكن أن يكون هذا المستقبل هو مستقبل الماضى ومن ثم فهو ماضٍ أيضاً ؛ إنه تكنيك شديد التعقيد مراوغ وزئبقىّ كما قلنا ، ويحتاج من القارىء إلى قدر كبير من اليقظة والتنبه والتركيز ؛ فإيقاع الكلام واستمراريته وتدفقه ثم صمته وسكونه وانقطاعه وعلامات الاستفهام والتعجب والتشكيل ، كلها أمور ذات أهمية بالغة فى حسن تلقى هذا النص ، ومن ثم فالعلاقة بين القارىء والنص ليست علاقة سهلة وإن كان يمكن أن تكون كذلك .

يستخدم الكاتب التنصيص والتضمين ، ونلمح نصوصا واستشهادات من عديد من الكتاب والمفكرين من أماكن مختلفة من العالم ؛ فنجد دستويفسكى مع شكسبير مع باسكال مع فريد الدين العطار مع ابن عربى مع غيرهم ذائبين فى مياه النص المتجددة دائما .

تتجمع فى النص صور الحلم مع صور الذاكرة مع صور الخيال مع حقائق الإدراك وهلوسة التهويم ، صور الاستدعاء مع صور التحديق وأمنيات الحياة والموت والحب والهذيان ، ومن ثم يتراوح أسلوب الرواية بين لغةٍ غارقة فى الشعر ولغةٍ تقترب من لغة الحياة اليومية الدارجة (لكنها ليست عامية بالقطع) ولغةٍ قاموسية شديدة الصرامة والتحديد . والصراع الكبير بين هذه المستويات الثلاثة للّغة ، الصراع الحقيقى الحاد النافذ المتأجج ، يدور هناك ، فى عالم الباطن حيث تتوهج الذكريات وتنجرف الأفكار وتحترق وتومض الأحلام وتتأجج الرموز ، حيث يكون الماضى حاضراً والحاضر ماضياً والغياب مثولاً والمثول غياباً فى منظورٍ زمنىّ معكوس ومضاعَف ومنفتح .

ويتراوح أسلوب إدوار الخراط ما بين السيطرة التامة على اللغة والإلغاء التام لهذه السيطرة ، وأحيانا ما تختلط السيطرة بعدم السيطرة ، حيث تتداخل مشاهد حُلمية مهوشة مع مقاطع تجريبيةٍ صوتيةٍ إصاتةٍ تنُحت فيها كلمات ذات خصائص صوتية متقاربة لنقل حالة معينة يريدها ، ولإكساب اللغة مصاحبات موسيقية إضافية مع مصاحباتها الصوتية وقيمها التشكيلية ، ومن ثم تفيد هذه المقاطع الصوتية فى نقل حالات معينة . فهو يستخدم حرف الحاء مثلا (ص ٢٨١) للتعبير عن حالة الحلم والاحتدام والحرارة واللهيب المستعر والأحلام المذبوحة ، فى حين يستخدِم حرف الجيم لإحداث الضجيج أو الإيحاء به ، الضجيج والفوضى التى يحاول حماية نفسه منها من خلال إسقاط حاجز الصوت أو وضعه بينه وبينها ، حيث الضوضاء الهائلة التى يريد الهرب منها الممتزجة بالصّهْد والقعقعة بلا طحن وحركة التاريخ الملىء بمظاهر الانكسار ؛ فى حين يكون حرف الغين فى نهاية الرواية معبرا عن الغصة والاختناق والغرغرة ، الحالة المصاحبة لاقتراب الغرق ، أوزيريس فى الأساطير المصرية الذى هو الإله الغريق وتانتالوس فى الأساطير الإغريقية الذى يظل فى عطش دائم مدى الحياة . إن حركة الحرف الموسيقية هى حركة دالةٌ يجب النظر فيما قبلها وما بعدها لفهم الدلالة الكامنة فيها ، إنها تأتى ضرورة تعبيرية وانفعالية ، أحيانا تفيد فى نقل حالة معينة وأحيانا توحى بمحاولة من قِبَل ميخائيل لفرض حراسةٍ مشددة حول منطقة معينة من الوعى (أو اللاوعى إذا شئنا) يهمه أن يحيطها بسياج كى لا تظهر لأنها وثيقة الاتصال بآلام حادة ومأساة متجددة . وهى منطقة من العمل تحتاج إلى جهد خاص وطريقة أكثر عمقا من التحليل .

أخيراً فإنه من المهم أن نميز داخل الخطاب الممثل فى هذه الرواية بين زمن القصة story time الذى هو كما يقول أوزوالد دكرو وتزفيتان تودوروف زمن الحكاية أو الزمن المحكى أو الزمن الخاص بعالم خاص ينبعث أو يستثار ، وزمن الكتابة writing time أو زمن القص وهو الزمن المرتبط بعملية السرد والحكى الحاضر داخل النص لكنه الأقل تمثيلا[٧٦] . فى «الزمن الآخر» يكون زمن القصة هو اللازمن نفسه ، هو بداية التاريخ ، أو هو زمن بلا بداية وإن كانت له نهاية ، ثم هو أيضاً زمن الحلم وزمن الأساطير المنصهرة ، هو زمن خاص بالمكان لكنه ليس محدودا ولا محدداً ، الزمن المحكىّ هنا هو زمن أساطير الخصوبة/التجدد/الحياة ، لكنه ليس زمن القصة الوحيد ؛ فهناك معه ويجانبه الزمن الخاص بعلاقة ميخائيل ورامة ؛ هذا الزمن بالمقياس الكرونولوجى محدود ؛ لكنه فى ضوء المقياس الأسطورى ومقياس زمن الحلم غير محدود ، أما زمن الكتابة فهو زمن قريب لا يبعد كثيرا ؛ إنه كما أشار الكاتب فى نهاية روايته يقع فيما بين ٩ أكتوبر ١٩٨٣ و٣ أغسطس ١٩٨٤ ، وهو زمن محدود بالنسبة إلى زمن القصة ، لكن الدرس الذى قد نخرج به من « الزمن الآخر » هو أن الارتباط المهم لا يتمثل فيما بين السنوات المتغيرة لكنه يكمن فى قلب الوقائع والحقائق الخالدة .

الهوامش

(١) C. L. Strauss, **The Structural Study of Myth, In: The Structuralists: from Marx to Levi Strauss**, ed: R & M. De George, Anchor Books, New York: 1972. p. 209.

(٢) ك. ك راثفين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلى ، منشورات عويدات (بيروت ـ باريس) ، ١٩٨١ ، ص ٣٣ .

(٣) محمد عبد الحى ، الأسطورة الإغريقية فى الشعر العربى المعاصر ، القاهرة : دار النهضة المصرية ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ .

(٤) كلود ليفى شتراوس ، مقالات فى الإناسة ، اختارها ونقلها إلى العربية د. حسن قبيسى ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ .

(٥) توماس بلفنش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدى السيسى ، القاهرة : النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .

(٦) جى روتشر ، الأسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعى ، تعريب د. مصطفى وندشلى ، مجلة « الباحث » اللبنانية حزيران ١٩٨٣ ، ص ٩٥ .

(٧) إرنست كاسيرر ، الدولة والأسطورة ، ترجمة د. أحمد حمدى محمود ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٦٥ - ٦٦ .

(٨) من خلال د. عز الدين إسماعيل ، القصص الشعبى فى السودان ، دراسة فى فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧١ ، ص ١٨٦ .

(٩) أحمد شمس الدين الحجاجى ، صانع الأسطورة : الطيب صالح ، مجلة « ألف » ، العدد الثالث ، ربيع ١٩٨٣ ، من منشورات الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

(١٠) صموئل هنرى هوك ، منعطف المخيلة البشرية ، بحث فى الأساطير ، ترجمة صبحى حديدى ، اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ ، ص ٩ .

(١١) J. Campell, **Mythological Themes in Creative Literature and Art, In: Myths, Dreams. and Religion**,ed. by J. Campell. New York: Dutton 1970, p.p 138 — 141.

(١٢) C. L. Strauss, **Myth and Meaning**

(١٣) C. L. Strauss, **The Structural Study of Myth**, p. 210.

(١٤) لطفى الخورى ، المعجم الميثولوجى ، مجلة التراث الشعبى (العراقية) عدد ١١ ، ١٢ ، ص ٢١٣ - ٢٠٤ .

(١٥) مرجريت مرى ، ص ٢٦٠ من خلال د. أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المصرى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ٧٤ .

(١٦) A. W. Shorter, **The Egyptian Gods**, London: Routledge & Kegan Paul, 1993, p 130.

(١٧) إدوار الخراط ، رامة والتنين ، بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

(١٨) معجم الأعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٥٥ ، ص ١٩٥ - ١٩٦ وكذلك د . عبد الحميد يونس ، معجم الفولكور ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٤ .

(١٩) محمد عبد المعيد خان ، الأساطير والخرافات عند العرب ، بيروت ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢٠) جيمس فريزر ، أدونيس أوتموز ، ترجمه جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، بخاصة الفصل الرابع .

(٢١) قاموس الكتاب المقدس ، بيروت : منشورات مكتبة المشعل ، ١٩٨١ ، ص ٣٦٢ .

(٢٢) James Orr et al (eds) **International Standard Bible Ency— clopedia**, Vol. IV, Peardmens, 1974.

(٢٣) جيمس هنرى برستيد ، فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن وآخرين ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ص ١١٦ .

(٢٤) جيمس فريزر ، أدونيس أو تموز ، ص ١١٨ .

(٢٥) رؤيا يوحنا اللاهوتى ، الإسكندرية : كنيسة مارجرجس باسبورتنج ، ١٩٧٣ ص ٦٩ .

(٢٦) هـ . أ . أيرنسايد ، نبوة أشعيا ، تفسير سفر أشعيا ، تعريب ، س . ف . باز ، بدون تاريخ ، ٦ ، ١ : ٧ .

(٢٧) هـ . أ. أيرنسايد ، نبوة حزقيال ، تفسير موجز لسفر حزقيال ، تعريب س. ف. باز ، الأردن ، الزرقاء ؛ دار الحياة ، بدون تاريخ ، ١ ، ١ : ٣ .

(٢٨) C. G. Jung, **Symbols of Transformation, In: Oedipus, Myth and Drama**, ed: by M Kallich et al, New York: The Odyssey Press 1968.

(٢٩) يرد ذلك فى أكثر من موضع من « رامة والتنين » وكذلك « الزمن الآخر » .

(٣٠) معجم الأعلام فى الأساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٣١) S. Frued, Dostoevsky and Parracide, In: **Oedipus, Myth and Drama**, p. 308.

(٣٢) O. Rank, **Birth of Hero**, ch. I.

(٣٣) عبد العزيز صالح ، الشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ، القاهرة : الأنجلو ، ١٩٨٢ ، ص ٣٤٧ .

(٣٥) صموئيل هنرى هوك ، المرجع السابق ، مواضع متفرقة .

(٣٦) بيير مونتيه ، الحياة اليومية فى مصر فى عهد الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقس منصور ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ٣٧٢ - ٣٧٦ ، وهناك رأى مشابه لذلك أورده إيفار ليسنر فى كتابه « الماضى الحى » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٦٨ وكذلك هنرى برستيد فى « فجر الضمير » ، ص ١٢٨ .

(٣٧) بيير مونتيه ، المرجع السابق ، ص ٣٧٦ .

(٣٨) C. G. Jung, **Systems of Transformation**, p. 272.

(٣٩) إدوار الخراط ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق : إبداع ، أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٠) Quoted through J. Campell, 1970, p. 165.

وقد أخذ ألدوس هكسلى مصطلح أبواب الإدراك doors of perception من وليم بليك وجعله عنواناً لأحد كتبه .

(٤١) سامى خشبة ، رامة والتنين ، فصول ، ١٩٨١ ، المجلد الأول ، العدد الثانى ، ص ٢٦٥ .

(٤٢) E. Cassirer, **Language and Myth**, New York: Dover, 1946, pp. 45 — 50.

(٤٣) Through J. S. Levine, **Originality and Repetition in Finnegans Wake and Ulysses**, PMLA, 1979, Vol 94, No 1.

(٤٤) إدوار الخراط ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق ، إبداع ، أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٥) إدوار الخراط ، مفهومى للرواية ، قدمت إلى ملتقى الرواية العربية الذى عقد فى فاس بالمغرب ، ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٣٠٦ ، والآداب البيروتية . العدد ٢ - ٣ ، شباط — آذار ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٥ .

(٤٦) C. S. Jung, Psychology and Literature In : **The Creative Process**, ed. by B. Ghiselin, New York: The New Amer. Libr. , 1952, pp. 208 — 210.

(٤٧) ماهر شفيق فريد ، رواية عظيمة ، الثقافة ، مايو ١٩٨١ ، ص ٩٤ .

(٤٨) English, H & English A. C. , A Comprehensive Dictionary of **Psychological and Psychoanalytical Terms**, New York: Longman, 1958, p. 303.

(٤٩) Samuels, M. & Samuels, N. **Seeing With the Mind's Eye, The History, Techniques and Uses of Visualization**, New York: Random House Inc. , 1982, 301.

(٥٠) E. Wood; **Zen Dictionary**, London: Pelican, p. 93.

(٥١) Samuels & Samuels, p. 93.

(٥٢) Samuels & Samuels, pp. 83 — 93.

(٥٣) C. G. Jung, **Psychological Types**, London: Kegan Paul, 1933. p. 509.

(٥٤) R. Arnkeim, **Inverted Perspective In Art**, Leonardo 1972, 5, pp. 125 — 135.

(٥٥) M. Westcott, **Toward A Comprehensive Psychology of Intuition**, New York: Holt 1958.p.8.

(٥٦) إدوار الخراط ، ندوة برنامج مع النقاد ، ١٣ فبراير ١٩٨٠ ، نشر محدود على الآلة الكاتبة .

(٥٧) بدر الديب ، الزمن الآخر والوعى الفيزيقى للوجود ، إبداع ، أغسطس ١٩٨٥ ص ١٠ .

(٥٨) C. L. Strauss, **The Structural Study of Myth**, p.193.

(٥٩) J. S. Levine, 1979, p. 107.

(٦٠) Samuels & Samuels, p. 5.

(٦١) Samuels & Samuels, p. 11 —12.

(٦٢) D. Faulkes, **A Grammar of Dreams**, New York: The Harvester Press, 1978, p. 14.

(٦٣) فريدريش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة إبراهيم ، بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥ ، ص ٩٨ .

(٦٤) O. Parfield, Dream, Myth, and Philosophical Double Vision, In : **Myths, Dreams and Religion**, 1970, p. 222.

(٦٥) S. T. Coleridge, Prefatory Note to Kubla Khan, In: **The Creative Process**, 1952, pp. 84 — 85 .

(٦٦) Parfield, p. 223.

(٦٧) Samuls & Samuels, p. 47.

(٦٨) قاسم مقداد ، هندسة المعنى فى السرد الأسطورى الملحمى جلجامش ، دمشق : دار السؤال ، ١٩٨٤ ، ص ٧٩ .

(٦٩) روبرت همفرى ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الربيعى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٥ ، ص ٧١ - ٧٢ .

(٧٠) إدوار الخراط ، مفهومى للرواية ، ص ٣٠٨ .

(٧١) R. Ellmann, **James Joyce**, New York: Oxford University Press 1959, pp. 308 — 313 .

(٧٢) فخرى صالح ، رامة والتنين : تشريح العشق ، مجلة المهد الأردنية ، العدد الخامس السنة الثانية شتاء ١٩٨٥ ، ص ٥٠ .

(٧٣) سيزا قاسم ، بويطيقا العمل المفتوح ، فصول ، ١٩٨٤ ، المجلد الرابع ، العدد الثانى .

(٧٤) فخرى صالح ، رامة والتنين : تشريح العشق ، ص ٤٧ .

(٧٥) E.Cassierer, **Language and Myth**, p. 184.

(٧٦) O. Ducrot & T. Todorov, **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**, Trans. by C. Parter, Oxford: Blackwell Reference, 1979, p. 319.

بلاغة الاستحالة

"بيضة الديك" بين استحداث الشكل ومنطق البتر السردي

بشير القمري

١ - مدخل : الرواية المغربية ، قطيعة أم استمرار ؟

لنعترف منذ البداية : إن الحديث عن الرواية المغربية لم يعد فى الوقت الراهن حديثاً سهلاً وطيّعاً ؛ ذلك أن هذا الجنس الأدبى وهو يترسخ تدريجياً تقاليد أدبية ـ إبداعية عندنا ، وكتابة تنتظم ضمن متواليات متقاطعة من الخطابات ، وتسهم فى مساءلة الواقع (بدورها ؟) ومحاورة الذات والآخر والمجتمع والسياسة والتاريخ ، قد أصبح ـ هذا الجنس الأدبى يحيط نفسه بسيرورة من القضايا والأسئلة المركّبة التى ما فتئت تخصب وتتناسل فى فوران لا ينضب ولا يتوقف . وبقدر ما يبدو أن التقاليد الروائية تترسخ تزداد المسألة النقدية حولها وحول « الرواية المغربية » ـ إشكالاً وإشكالية بعدد المقاربات الممكنة فى الوصف والتفسير والتأويل ، ويزداد الإشكال ـ ومعه الإشكالية ، ضراوة عندما تنتصب مفارقة صعوبة التوفيق بين مسألة التكوّن ـ الذى كان مشروعه متردداً فى البداية من حيث النشأة والتطور ـ ومسألة « حداثة الشكل » التى تفترض وجود التراكم والتجارب المتكاملة ، كما تفترض توافر علائق الروائى بالذهنى والثقافى والاجتماعى والسياسى ، وتفترض ـ فوق هذا وذاك ـ وجود منطق قطائعى يمس حقيقة تجاذب مركز الصدارة وطبيعته بين هذه الرواية وما سبقها من تقاليد نثرية وشعرية بخاصة عندما نسلّم مع الأستاذ أحمد اليابورى بأن هذه التقاليد كانت بالفعل تعرف « صراعاً تكونياً » أساسه التحوّل الذى حدث على مستوى البنى الذهنية التى انتقلت من تغليب سلطة النثر على الشعر ، وتقريب « النثرية » من « التعبير » عن الذات والمجتمع بوصفها شرطا أساسيا وحيويا لا ستقطاب عناصر القص والسرد[١] التى اتخذت فى بداية التأسيس الأول شكل « القصة القصيرة » أو « المقالة القصصية » ؛ غير أن الانتصار الجزئى الذى عرفته القصة أولاً ثم الرواية بعدها لا يمنع من القول باشتداد تعقد المسألة الروائية بحكم ما ارتبطت به من تخريجات ومواقف نقدية أصبح بعضها الآن ينسحب ـ كالقول بحداثة العمر والتجريب (إبراهيم الخطيب) ، وهيمنة السير ذاتية (إدريس الناقورى) والبعض الآخر يتجذر ويزداد انفتاحاً من باب جدلية ما يعرفه كل تاريخ أدبى حديث معاصر . من شأن هذه الملامح والسمات أن تطرح سؤالاً مركزياً هو : هل عرفت الرواية العربية سابقاً ـ وتعرف حالياً ـ تحولات تكوينية محسوسة يندغم ضمنها ما له علاقة بالتجارب الروائية « الكلاسيّة » والتجارب « الحديثة » فى الآن نفسه ؟

يبدو لأول وهلة أننا إزاء خطين متقاطعين داخل المشروع الروائى بالمغرب ، وهما : تحقيق انزياح بالنسبة للنصوص التى ظهرت منذ ما يقرب من عقدٍ ونصفٍ من الزمان ، ووفاء نصوص أخرى سابقة ولاحقة ـ لا يهم ـ للنماذج المقولبة نفسها ؛ ومن ثم قد نستطيع افتراض وجود مظهر للتمزق الذى تحدث عنه (رولان بارت) بصدد الرواية الفرنسية منذ (فلوبير)[٢] على أساس مراعاة شروط اللغة والأسلوب والكتابة ، والقول بتوافر «شروط الانتصار» داخل كتابة الرواية المغربية ؛ وهما المظهران اللذان يسمان جانب التطور المورفولوجى داخلها ، بخاصة عندما نراعى سيرورة الانتقال من الشعر إلى القصة إلى الرواية ، ومن المناظرة والمقالة داخل الأدب النثرى : كيف سنتعامل مع هذه «التحولات» وهذا «التمزق» وهذا «الانتصار» ؟ هل سنسلّم إجرائياً (وتجاوزاً) بوجود قطيعة انطلاقاً من

نصوص (العروى) و(المدينى) و(شغموم) و(التازى) و(ربيع) أم أنه ــ كما يقول (ر. بارت) نفسه ــ «يجب ألا يخدعنا لا التنوع ولا الحركة ، فالأمر يتعلّق جيداً بكتابة وحيدة»[3] ، ومن ثم لا تتعدى النصوص الأخيرة ــ بخاصة عند (شغموم) و(التازى) و(ربيع) ــ المستوى «التزيينى»[4] ؟

إن المدخل السليم للإجابة عن إشكال القطيعة والاستمرار داخل التجربة الروائية بالمغرب هو أن نؤمن ــ بهدف الحديث عن «التمزق» و«الانتصار» ــ بأنها كتابة بورجوازية تعرف بدورها «إشكالية الشكل»[5] ، ومن خلال ذلك قد نقارب كل المشروع الروائى بما فى ذلك (بيضة الديك) التى من شأنها أن تقدم تشخيصاً مقنعاً لأوالية التحول والثبات ، والتغير والعتاقة ، كما تقدم الدليل على اختيار كتابة تصبح ــ نتيجة التجريب ــ بمثابة عزلة أو سجن عندما ينطلق الأمر بمعادلة الوعى بهذه الكتابة المقرونة بالمحافظة والاستحداث فى الآن نفسه .

٢ - بنية الحكى فى (بيضة الديك) :

شكلياً : يعتمد النص نسقاً فنياً تراتبياً يجمع بين التركيب المتداخل على مستوى البناء ، والقص المشترك الذى تمارسه الشخصيات فى حق بعضها البعض على مستوى السّرد . وتبدو قصة (رحال) فى هذا النسق نواة أو بؤرة ينفتح بها النص (ص ٦) ، لتتلوها بعد ذلك قصة (الحاجة) (ص ٢٠/٣١) ، فقصة (عمر) . بعدها (ص ٣٤/ص ٣٨) ، وقصة (غنو) صديقة (رحال) (ص ٤٠/٤٥) قبل أن تنتصب قصة (كنزة) صديقة (عمر) (ص ٤٨/٥١) ، ثم تعود بعدها جميعاً قصة (رحال) إلى التجلّى (ص ٥٤/٦٤) ، وقصته عن حديقة «الكاتب» بعد ذلك (ص ٦٦/٧١) ، ثم تأتى فى النهاية قصة سارد (بيضة الديك) عن جيجى (= غنو) وعن صديق (رحال) «الكاتب» (ص ٧٤/٨١) ، إلا أن هذه المتوالية من القصص الثمان المتقطعة فضائياً ينبغى ألا تنسينا بعض الخصائص المورفولوجية ، وهى تسطر أواليتها بمراوحة بين قصة وأخرى أحياناً عندما يتعلّق الأمر بالتنويع السردى وتوظيفه لخدمة استراتيجيات أخرى كالتوليف مثلاً ؛ ومن ذلك ما تقدمه قصة (عمر) من علاقة وظيفية فى إدراك فعالية السارد الذى ينظم سيمفونية الانتقال من قصة إلى أخرى عن طريق مؤشرات علائقية تعين على تقريب الشقة والتمفصل والاندغام والتوليد دفعة واحدة :

> « أنا من مراكش ، اغتصبت فتاة وفررت بنفسى من هناك . كانت تحبنى ، ولكن أباها كان شريراً . لقد جنت على تلك الحادثة . اجتزت مباراة للالتحاق بالجمارك . نجحت فى الامتحان ، ولكن عندما وقعت الحادثة اضطررت للاختفاء . إن طريق النساء هى طريق الشر . تفو عليهن ! وبعدها جئت إلى الدار البيضاء ودخلت السجن والتقيت فيها بعد بهذه الشارفة الهارفة » (ص ١٣) .

وقد جاءت هذه «الخلاصة» مندغمة داخل قصة (رحال) التى تدشن تركيب (بيضة الديك) منذ الاستهلال ، وتغلقه عندما يعود السّارد إلى الحكى على لسان (رحال) فى شكل اعتراف معاكس لما بدأت به قصته ، وإن اختلفت النبرة بين المفتتح والمختتم من صيغة «الحوار الداخلى» التى تشبه أسلوب «اليوميات» إلى صيغة التساؤل والتنكر والاستهزاء والدخول فى سجالية مع مظاهر أخرى تحولت من هيمنة الفردى ــ الذاتى إلى الجماعى ــ الموضوعى (ص ١٥) . وتقترب من هذه المراوحة تقنية تضمين حكاية شجار (رحال) و(عمر) ــ ص ٩/ص ١٠ ــ داخل قصة (الحاجة) ، وفيها نحسّ أن ما كان سرداً مسنداً إلى «الماضى القريب» للرواية قد أصبح «خلاصة» ويتخذ لبوس « وجهة نظر إيديولوجية » :

> كّلنا تكبر أمخاخنا أحياناً وتصغر فى أحيان أخرى وما وقع تلك الليلة مع (رحال) كاف ليبرهن على أن مخه أكبر من مخى . تلك الليلة صغر مخّى حتى أصبح فى حجم حبّة خردل ، وكبر مخّه حتى أصبح فى حجم جبل . **قلت له مراراً أن يصعد إلى السطح وأن يلقى بمتاع ذلك الشاب إلى الخارج ، ولكنه أصر على ألا يفعل ذلك** . . . الخ (ص٢٨) .

ومن قبيل ذلك أيضاً تضمين نفس الحكاية من قِبل (عمر) وهو يسرد قصته (ص ٣٥) حيث نقرأ : «هذا ما وقع لها من ذلك الشاب اللطيف طيب القلب (رحال) . لو كنت قد اتبعت رأيها لكنت قد قتلته أو قتلنى» ، وكلها تؤول إلى القصة ــ النواة التى يكتسب فيها الحدث دافعيته مسنداً إلى زمن الرواية عامة ، ومرتبطاً بنبرة الوصف الضمنى للحظة الشجار (ص ١٠) ، ونفس المظهر تحتكم إليه قصة (غنو) عن (رحال) ــ ٤٠/٤٥ ــ وصديقة (عمر) يوم التقى بها هذا الأخير (ص ٤٠) ؛ وإذا كان هذا كله يمثل نوعاً من التناص الداخلى الذى يفرخه منطق النص ، فإنه إلى جانب ذلك يقوم بوظيفة دلالية تضاف إلى الوظيفة التركيبية ، وذلك عندما نشدّد على «الأيديولوجى» وعلى الوعى المتباين لدى الشخصيات عندما يتعلق الأمر بالإبانة عن الرؤية للعالم أو إصدار أحكام القيمة (محاكمة الشخصيات بعضها بعضاً كما هو الشأن بالنسبة لـ (غنو) وهى تمجّد «فحولة» (رحال) (ص ٤٢) . وتضاف إلى هذا «التشكيل» المعمارى خاصية تركيبية أخرى أكثر استحكاماً فى تنظيم مروحة الزمن الروائى العام من حيث نوتته وتنويعاتها فى السّرد ، ويتجلى ذلك بوضوح عندما نفكّك سنن هذا الزمن فى قصة (الحاجة) التى تنتسب «عرفياً» إلى «حاضر الرواية» ، ولكنها تجمع دفعة واحدة بين الاستذكار عندما تروى طفولتها مسندة إلى الماضى البعيد (ص ٢٠/ص ٢١) ، ثم تروى بعد ذلك مراهقتها واكتمالها ودخولها «عالم الغواية» (ص ٢٢/ص ٢٤) ــ الذى هو جزء من حاضر الرواية أيضاً ــ وتروى ثالثة نتفاً فى أحاديثها مع أمها وهى تطالبها بأن يكون لها بيت (ص ٢٥) ، وحديث أمها مع (السّى العربى) (ص ٢٧) :- «آه كم أتمنى لو أنجب منك ولداً يابواكتاف .

ــ وماذا تفعلين به ؟ ماذا سوف يأكل ؟ يكفى أن أعيل أبناء تلك الكحلاء» ، وتمزج ذلك بقصتها مع (عمر) التى هى بدورها جزء لا يتجزأ من حاضر (بيضة الديك) أيضاً :

- يجب أن تنجب لى ولداً أو ولدين من هؤلاء الفتيات اللواتى يرتدن البيت . دعنى أتكفل بالأمر .

قال عمر :

- أنت تريدين أن تدخلينى السجن . أنا لا أطيق أن أنجب ابن حرام» . ص (٢٨)

- بنية الشكل : ثنائية الخديعة والإيقاع :

تتخذ (بيضة الديك) لبوس حكاية شعبية عتيقة عندما تعنون لوحاتها المتتابعة ـ والمتقطعة فى الآن نفسه ـ بعناوين مستقلة على غرار ما نجده فى (ألف ليلة وليلة) و (سيف بن ذى يزن) أو مجموع السير المتداولة فى الأوساط المجتمعية التقليدية . ويبدو ذلك واضحاً عندما تقترن كل لوحة بخلاصة أو موجز «أخلاقى» يهدف إلى استخلاص العبرة . وإذا كانت اللوحات الثمان تتناص مستقلة فإنها فى النهاية تصوغ معنى حكمياً قابلاً لأن يصير أطروحة مركزية تكلّل المغزى وقصدية اختيار موضوعه الرجل/المرأة . ومن شأن هذه الوتيرة أن تكشف عن قصدية اختيار العنوان كحمولة أيديولوجية ومعرفية عندما نقرنها ـ القصدية ـ بسيرورة النص : إن التفسير الذى تضعه (اليهودية) لهذه البيضة ـ بوصفها استعارة ـ كافٍ لأن يتحكم فى تخريج المرسلة ؛ فبقدر ما تكشف استعارة (بيضة الديك) عن استحالة التحقق والقول بالغرابة والإعجاز والتندّر والتحدى ، بقدر ما تقنن لعبة الصّدفة فى الحصول والرغبة وتعوق المقصدَ لدى اليهودية التى تتعرض للإفلاس وتكتشف أن «البيضتين كلتيْنا فاسدتين . توفى الكتكوتان فى المهد . بدأت مضايقات السلطة لى ، ورجال الضريبة وسماسرة النهر العكر بدأوا يخوضون ماءه ، لكنى عرفت كيف أتخلص من كل هذه المضايقات فيما بعد . نجوت بنفسى وبعت البار الذى أغلق نهائياً الآن» (ص ٢٣) . وإذا كانت الصدفة (كحمولة موظفة فى الترميز) قد ساقت ما ساقت لليهودية من صعود وانهيار وصعود بعدهما (= الحصول على العمارتين) يتخلله انهيار دائم ـ من حيث «السقوط» فى جحيم «الرذيلة» (!؟) ـ فإنها قد يمكن تعميمها ، وجعلها قانوناً منظماً ومنطقياً عاماً يتحكم فى توضيب السرد الروائى فى (بيضة الديك) إجمالاً ، وفى جعل هذا السرد ـ يخضع لنية المؤلف وليس السّارد فحسب ، وذلك فى الربط بين كل زوجين اثنين من شخصيات الرواية مادام أنها تشترك فى عدة مواصفات تجعلها بدورها تمتلك (بيضة ديك) ـ أى الصدفة والاستحالة والتحقق فى الآن نفسه ـ وهى تلتقى بشريكها ، فتصاب بالخيبة أو تنجح فى الائتلاف زمناً أو يتعذر اتصالها وتواصلها أو تقع ـ أكثر من هذا وذاك ـ ضحية «أخلاقيتها» (كما هو الشأن بين (جيجى) وصديق (رحال) فى نهاية النص) ، أو أن هذه «البيضة» قد تفقس ويصير لها شأن (قصة الرجل مع ابنته مضمّنة فى المقام والسياق نفسيهما) ، ومن بين هذه المواصفات كون أغلب الشخصيات يتحكم فيها دافع الفرار بالإضافة إلى قانون الصدفة :

« . . . مزقت نتيجة الطرد المدرسية ، وفررت من البيت . وعندما وجدت عملاً لدى الصيدلية عدت إليه . شىء قليل خير من لا شىء . لكنى فررت من البيت مرة أخرى» (من قصة (رحال) قبل أن يتصل ب (غنو)) . ص (٨)

« . . ذات يوم وقعت فى يد مسلم . لا يشبه (السى العربى) فى شىء . فرّ من بيتهم ، وفررت من بيتنا» (من قصة اليهودية قبل أن تتصل بـ (عمر)). ص (٢١)

« . . . وهل هناك شيطان أكثر من امرأة ؟ فهى التى تطردك من مراكش» (من قصة (عمر) قبل أن يتصل باليهودية) . ص (٣٢)

«لكنه فرّ إلى مكان معين ولم يتزوجنى . . . » (من قصة صديقة (عمر) وهى تتحدث عنه) . ص (٤٨)

لا يمكن أن يتم تفسير هذه البنية الشكلية وفهمها إلا على ضوء ربط حافز الفرار ـ مقروناً بقانون الصدفة وحتى تولّد وتشغّل استعارة (البيضة) ـ بحافز الصراع والتناقض (التقابل) بين «الذكر» و«الأنثى» ـ من منظورية محاورة رواية (زفزاف) هاته مع الحكاية الشعبية ـ بوصفها حمولة أيديولوجية ثانية قائمة فى تجاويف الخطاب المحايث على غرار الحكاية الشعبية عندما تقوم هيكليتها على ثنائية الخديعة والإيقاع ، ويتضح ذلك عندما نتصور (حسب النص) أن أم السّارد الفرعى (رحال) قد أوقعت بأبيه وجعلته برغم فقره يلد «أربعة إخوة لا يذهبون إلى المدرسة لأنه لا يستطيع أن يدفع عنهم» (ص٨) ، وأن أب (عمر) يقول : «لأن الله نسيهن [النساء]من رحمته» (ص ٣٤) عندما يُسأل : لماذا سميت النساء نساء ؟ ، وفى هذا تعميم تندرج ضمنه حتى النساء اللواتى عرفهن أب (عمر) ، ومنهن أمه مادام هذا الأب يمثل بؤرة وعى شعبى بحكم التجربة والعمر ، ثم عندما نعلم أن (غنو) أوقعت بـ (رحال) واليهودية أوقعت بـ (عمر) كما أوقعت به قبل ذلك (كنزة) فتاة مراكش المراهقة ، ويكتمل هذا البعد عندما تقيم لهذا الإيقاع ـ حسب منظوره فى الحكاية الشعبية أساساً ، أو بعض الكتابات المتداولة كـ (الروض العاطر) ـ تدرجاً من التضمينات التى يحيل عليها الخطاب المحايث فى النص ، وهو التدرّج الذى يبدأ خافتاً ثم يقوى مصعّداً منذ البدايات الأولى ، ويباشر تناميه بتشخيص التقابل بين «الذكر» و «الأنثى» انطلاقاً من قصة اليهودية ـ مثلاً «التى وجدت ما أرادت» (ص ١٩) ، والتى من أجلها ترك (السّى العربى) «زوجته وأطفاله» (ص ٢٦) ، ومن خلال هذه القصة يعلن (عمر) عن المبدأ الجوهرى فى سلسلة (بيضة الديك) وهو مبدأ المرأة تساوى الخديعة عندما يصرّح : «إن أحابيلكن كثيرة» (ص ٢٦) ، ويقترن بذلك أيضاً قول اليهودية : «كلنا فاسدات ، وقيل فينا إن النساء ضلعة عوجاء . هذا صحيح . لأننا ناقصات عقل ودين» (ص ٢٩) ، وبذلك تدشن منطقاً جدالياً داخليا حاكماً للمبدأ الجوهرى المشار إليه ، فيتدخل المؤلف لصياغة «باب النساء» (ص ٣٣) ، وهذا ضرب من ضروب التناص من حيث الشكل الروائى ، وإلغاء الحدود بين سارد النص ومؤلف الرواية إلى جانب التناص مع الحكاية الشعبية ، ويأتى «باب النساء» مترتباً عن هذا المنطق ذاته حين يقول (عمر) : «لولا تلك الحمقاء الصغيرة لما كنت قد غادرت درب الطوارق فى مراكش» (ص ٣٤) ، أما عندما يتساءل (عمر) : «هل هناك شيطان أكثر من المرأة ؟» (ص ٣٥) فإن تساءله يتخذ صفة رَدّ Réplique على تساؤل آخر : «هل تعتقد أن الحاجة شيطان ؟» (ص ٢٦) الذى لهج به (رحال) ، خاصة وأن (عمر) يضيف قائلاً : «فهى التى تطردك من مراكش ، وهى التى تستطيع أن تضمن الحياة كلها فى الدار البيضاء ، وتقف حاجزاً فى وجه البوليس . حتى الشيطان لا يستطيع أن يقف فى وجه هؤلاء . لكنها هى تستطيع ذلك» (ص ٣٥) . ومن هنا يتأكد لدينا أن مقولة النساء تتخذ صفة خطاب أيديولوجى محايث يوازى الخطاب الروائى ويغلّفه ويغذيه ويؤطره ليسهم بدوره فى صياغة الأطروحة المركزية لنص (بيضة الديك) على أساس أن هذا الخطاب يبدأ فى الشق الثانى من اتخاذ نبرة أكثر وضوحاً عندما يتم الإعلان عن «المرأة» (منذ (ص ٣٥) بوصفها شيئاً لا يقل «خطورة» عن «النار والبحر ورجال المخزن» (الصفحة نفسها) ، والقول إن كل «النساء يتشابهن» (ص ٣٦) مقابل «كل النساء يختلفن

عن بعضهن» (ص ٣٨) ؛ وكلها تأتى فى صيغة ردود وأخذ ورد كتومين . ولا غرو أنّ المؤلف يسهم فى صياغة ذلك ، ويبث وعيه بالمرأة فى قنوات وعى الشخصيات كـ (جيجى) التى تقول : «والدى لم يخلص لأمى . تركنا وذهب يعيش مع راقصة فى درب (ميلا) . من يدفع الكراء ؟ ومن يدفع نفقات البيت على أطفال زغب الحواصل لا ماء ولا شجر ؟» (ص ٤٠) ، ونظير أبيها المتحدث عنه ـ من منظور المرأة ـ (السّى العربى) الذى ترك أبناءه من أجل أم اليهودية ، وكلها تنويعات أيديولوجّية تقود إلى بؤرة الأطروحة المركزية لنص (بيضة الديك) الذى يريد إقناعنا (إقناع القارىء ـ المتقبل) بأن هناك «نوعاً من النساء والرجال» (ص ٤١) يمكن التعاطف معهم مع إعطائنا (إعطاء القارىء ـ المتقبل) حق المفاضلة واختيار «النموذج» الذى يمكن أن يحتذى .

هل تقدم (بيضة الديك) بهذا ضرباً من «التلقين» و«التهذيب» و«التعليم» و«المعرفة» كما تقول (جوليا كريستفا)[6] ، أم أنها فقط «حاملة لتعاليم وتطمع إلى البرهنة عن حقيقة ما» ؟[7] .

عندما نقابل بين مفتتح قصة (كنزة) صديقة (عمر) ـ ص (٤٨) ـ وما آلت إليه بعد اتصالها به تقول : « **لقد علّمنى الشىء الكثير فى الحياة . لم أكن أعرف حتى المدينة التى ولدتُ فيها . هو الذى أخذنى إلى كثير من الأماكن فى الضواحى . ذهبنا مرة إلى أسفى ، وتمتعنا بالخضرة والأشجار ، وسبحنا فى المسبح هناك . . . وعمر كان فحلا وزوين فى كل شىء ، والكلمة إذا قالها فعلها ، ولذلك أحببته** » (ص ٤٩) . ومن شأن هذا التسليم أن يجعل (كنزة) تتماهى مع (جيجى) وهى تحكم على (رحال) وتجعلهما تنتظمان داخل أفقٍ أيديولوجى واحد أساسه الاعتراف بسلطة « الرجل » وتميزه مطلقاً ، كأن الأمر يتعلّق بأطروحة سلفية متخفية فى ثنايا النص من باب (الرجال قوامون على النساء) . إلا أن هاجس التمزق النفسى لدى (دحّو) يقلب الموازين ، فيردنا إلى بؤرة الحكى التى تنمّط وتؤدلج (بيضة الديك) وأطروحتها العامة : قوة الرجل المموّهة وأمثولة القدوة مقابل ضعف المرأة فى النص التى تقابلها بدورها « قوة » يعلنها (دَحو) الذى تغيرت « أحواله بعد أن تعرف على ذلك الأوروبى فى حديقة السندباد » (ص ٥٥) فيقول : « من الآن فصاعداً لن أعيش إلا معهم مادامت ليست لنا قدرة على النساء » (الصفحة نفسها) ، ويقترب منه فى هذه الصيرورة الرؤيوية صديق (رحال) الكاتب وإن كان : « لا يكره النساء ، ولكنه يكره الرجال الذين جعلوا من النساء دمى ، ووضعوا على قريباتهم القيود فى حين استباحوا لأنفسهم نساء الآخرين » (ص ٦٢) برغم أن هذا الصديق عندما يجامع (جيجى) ويتعرض لحالة تأنيب ضميريقع دون « قوة » المرأة التى تتفوق عليه فى تصور العلاقة بين المرأة والرجل :

« ـ لا تعقد نفسك يبدو أنكم أنتم الكتاب تجعلون من الحبة قبة » .

« ـ الأمر ليس كذلك ، ولكنى لم أتعود على أمر مثل هذا »

« ـ لا تهتم كثيراً ، لأن (رحال) سوف يضحك منك ، وأنا ماذا أفعل فى ذلك الملهى ؟

إننا لسنا متزوجين . إنى أحبه وهو يحبنى ولكننا سوف نفترق ذات يوم . من يدرى ؟

« ـ إنكما تأخذان الحياة ببساطة إذن . أنا لم أتعوّد على هذا » . ص (٧٤)

« ـ هل تريد العودة مرة أخرى إلى ذلك الموضوع ؟ ما رأيت رجلاً مثلك يبكته ضميره بهذا الشكل : بل الرجال الذين عرفتهم يشعرون ببطولة خارقة عندما ينامون مع امرأة . لو لم أكن أعرفك لقلت إنك شاذ جنسياً »

ـ ما كل الرجال يتشابهون » ص (٧٨)

لا يمكن تحديد جميع عناصر هذه المتوالية المتدرجة فى إدراك وظيفة تضمين الخطاب « المعرفى » حول الرجل والمرأة (الذكر vs المرأة) إلا على ضوء ما آلت إليه (جيجى) ـ على غرار (كنزة) ـ عندما تدرجت فى الوعى القائم ـ (مجرد تابعة لرحال ولا تفقه شيئاً مما يقول) (ص ٥٨) ـ إلى ذات « حكيمة » تصير بدورها غير مفهومة من قبل الصديق الكاتب(!؟) وهو يعترف لها : « لا أفهم شيئاً » (ص٧٨) ، فترد عليه (جيجى) : « طبعاً لأن رأسك عامرة بأفكار الكتب » (الصفحة نفسها) ، وكان (رحال) قد قال عنها فيما سلف : « كانت (جيجى) تقترب دائماً من أفكارى » (ص ٦٨) مدشناً بذلك سيرورة التحوّل فى شخصيتها حتى قبل أن تستقل عنه بأفكارها ، إلى جانب أنه يدشن بدوره مسار الأطروحة المركزية ، ومنها قوله بالموقف من النساء : « تعرف أن لى موقفاً من النساء ، لكنه لا يشبه موقفك » (ص ٨٠) ؛ ومن خلال هذه السمات قد نراهن على تماهٍ بين السّارد ـ ورحال أحياناً ـ والمؤلف (أو على الأقل وجود تقارب) ، وهم يتناوبون تطعيم بؤرة الحكى وبؤرة الأطروحة ، ويزداد هذا الافتراض رجحاناً إذا ما نحن أقدمنا على استغلال بعض المؤشرات التى تجعل السارد و(رحال) ظلين يعيدان إنتاج أيديولوجيا المؤلف وأيديولوجيته الفنية ، ومن ذلك الاشتراك فى قراءة (سوناتا كروتزر) (ص ٦/ص ٨٠) ، ومؤشر « التعليق » المثبت فى أسفل صفحة (٥١) حيث لا نملك سوى القول بتناص السارد المؤلف « م . ز : احلمى طول عمرك ، والله لن تشوفى (عمر) فى حياتك ياخوينزة . ما أنت بالأولى ولا بالأخيرة . ما كل امرأة تتزوج من تحب ، وما كل رجل يتزوج من يحب » . وهو التعليق ـ الشاهد والمفتاح الذى يقوّى من شحنة التناص الأطروحوى فى نبرة « الشهريارية vs الشهرزادية » التى تلحق بالأطروحة المركزية ، ويقرن هذا التعليق ـ الشاهد بؤرة السرد بالأطروحة وصنعة الكتابة الروائية لدى (زفزاف) فى هذه الرواية المتميزة عن سابقاتها فى تعدد القضايا والأسئلة التى تثيرها ، إن على مستوى الشكل والمضمون أو على مستوى الرؤية المكيفة وفق موضوعة الخديعة والإيقاع التى تقدم سنداً وجيهاً لأنا السارد المتكلمة ، وتحيل النص « نصا أيديولوجيا » كما تقول (ج . كريستفا)[8] بوصف (بيضة الديك) نصّاً يقوم على « أيديولوجيا » المؤلف ويستولى على أيديولوجيات أخرى إضافية لتحقيق « حقيقته » .

٤ـ بعض ملامح « الكرنفالية » وهيمنة « الإفقار » l'appauvrissement

على الرغم من أن نص (بيضة الديك) يتخذ نسقاً فنياً متخيلاً ،

ويحيل على « واقع » (واقعى) محدّد سلفاً ـ على غرار ما نجده فى (الأفعى والبحر) أو (قبور فى الماء) مثلاً ـ من حيث نمطية الشخوص والفضاءات ، برغم أنه يأتى متلبسّاً بمؤشرات ما هو حقيقى أحياناً[9] ، فإنه ـ النص ـ يؤسّس لنفسه بلاغة كرنفالية داخل عوالمه ، ونحس من خلال ذلك أننا بإزاء « كون » روائى متقلّب لا يثبت على حال ، وقابل « لمضاعفات » لم تكن الشخصيات المنحوتة مرشحة له ولها ، ولأن « بساطة » المحكى وغياب الدافعية المقنعة بعمق الملحمية والصراع اللذين قد يقويان من شحنة الرؤى والمواقف والأوعاء ، وكون (بيضة الديك) تؤسس هذه البلاغة نسبياً هو ما يدفعنا إلى افتراض بعض ملامحها .

إن أول مكوّن فى مجال هذه الكرنفالية موضوعة « الصراع » بين الشخوص ولجوئها إلى قانون « القوة » لتصفية الحساب مع سيطرة رغبة « الانتقام » ، وتراجع ذلك إلى « الصلح » و« الاستسلام » ـ ومن ذلك شجار (رحال) مع (عمر) ـ ص ١٠/١١ ـ[10] ، وهى المنظومة التى يمكن أن تنسحب على جميع الشخصيات المتقابلة فى النص ، هذا إلى جانب استعداد هاته الشخصيات ذاتها للإيقاع ببعضها البعض عندما نقرن دوافع صراعها بالعالم المنهار والمنحط الذى تحيا فيه بوصفها كائنات « شيطانية » مسكونة ومتلبسة بالرذيلة والجريمة والمساومة والمقايضة بقيم ساقطة تتراجع لدى الجميع من أجل مكاسب ضيقة لا تتعدى لذة التنكيل بالآخر (اليهودية ـ مثلاً ـ وهى تريد طرد «رحال») ، ومن قبيل هذا الاستعداد إقبال اليهودية على تحبيب وظيفة المخبر لرحال (ص ١٥) إلى جانب اقتراحها عليه أن يعمل فى « أحد معامل البلاستيك فى عين السبع »(ص ١٦) قبل أن تجد له (جيجى) عملاً فى ملهى (ص ٨٦) : « سوف تشتغل نادلا . كل الجراسين أغنياء . لهم عمارات وسيارات . . . سوف تصبح مثلهم » ، وكلها مؤشرات تزكّى قابلية التحول الكرنفالى فى عالم موبوء يشبه فى تقاسيمه عالم الكرنفال بأشخاصه المقنّعين الغارقين فى السكر والعربدة والحلم والخديعة والرهان والارتشاء واختلاط المهن وقابلية تغييرها ، ويزداد هذا التصور إقناعاً عندما نلاحق سيرة اليهودية التى تمنّى (رحال) ـ كما تمنّيه (جيجى) ـ بامتلاك عمارات ، ونراها قد « ارتفعت » من الحضيض إلى الأوج ، وإن كانت ستظل سلوكياً مشدودة إلى سابق عصرها فى التوسط والغواية والدعارة بشكل سرى ، وهى التى فقدت كل علائقها الرحمية والسلالية مع الفئة التى تنتمى إليها اجتماعياً (ص ٢١/٢٢) . وتمثل اللوحة الثانية فى حد ذاتها [باب التى وجدت ما أرادت] مظهراً آخر من مظاهر هذه الكرنفالية عندما يحتد التناقص بين اليهودية والوكيل ، ويدخلان فى سجال حادّ يطبعه السب والشتم والقذف إلى حد تساويهما ، برغم المركز الاجتماعى و« القضائى » الذى يحتله الوكيل عرفياً . فمن خلال المشهد تتبدّى عناصر السقوط الكرنفالى من حيث دناءة المعجم اللّغوى المستعمل فى الشتائم [« أيتها اليهودية الجيفة ! إمّا بى وإلاّ بك » ! « أما أنت أيتها الكلبة ! »] ، ومن حيث دناءة السلوك ونذالة الشخصية وسفاهتها [كلّ ما تودّه موجود . هل تريد فتيات ؟ هل تريد أن تشرب ؟ لن تدفع شيئاً البارُبارك .] ومن حيث فضاءات الشجار و« الفضيحة » والسقوط « الأخلاقى » [« وذات يوم افتعل الكوميسير معركة فى البار . تمت إجراءات خاصة فأغلقوه مدة خمسة عشر يوماً] ، وهى الشجارات التى تدعم المنحى الكرنفالى فى (بيضة الديك) ، وبخاصة عندما نربطها بمنطق « التحوّل » و« انقلاب » الكوميسير كمسئول عن « الأمن » إلى شخص يهدّد « الأمن » ، حيث ينبغى أن يحافظ عليه مهيئاً بذلك صفقة الانتصار على اليهودية بالاشتراك مع مفتش الشغل ومفتش الضريبة (وينتظم هذا بدوره ضمن ثنائية الإيقاع والخديعة بالمفهوم الكرنفالى هذه المرة) ، وهم كلهم على ما هم عليه فى الخفاء (فى الحقيقة !) ، وعكس ما ينبغى أن يكونوا عليه علانية كمرابين ومحتالين ليسوا « أهلاً » للقيام بأدوارهم المسندة إليهم فى « الواقع » ، ويمكن لهذه المتوالية أن تزداد رسوخاً عندما تتم مقابلتها بالوحدة السردية التى يصف فيها السّارد مدينة الدار البيضاء قائلاً :

« . . . ورغم أننى أعرف فإننى أحاول ألا أعرف . لم أكن أجد ما أشترى به علبة سجائر ». أما اليوم فالأحوال تغيّرت ، وشىء رائع أن ينطلق الإنسان من الصّفر . أقصد من صفر رومانى إلى أرقام معيّنة من الفلوس ، وعلى كل حال فالدار البيضاء مدينة يمكن أن تعطيك الفرحة لكى تعيش ، عليك فقط أن تتنازل عن بعض الأشياء لا داعى لشرحها ، ولماذا لا نقولها ؟ يمكن للمرأة أن تقحب قليلاً ، أقصد حتى زوجتك أو أختك أو ابنتك ، ويمكنك أنت أيضاً أن تكشف عن أعضائك ، فهناك الشواذ الذين يرغبون فى فعل ذلك ، وعليك أيضاً أن تكذب قليلاً أو كثيراً وتنافق قليلاً أو كثيراً ، وأن تفعل هذا أو ذاك . باختصار أن تكيد إما لنفسك أو للآخرين ، وهذه هى الدار البيضاء ، وبدون ذلك لا تستطيع أن تعيش ، وأحياناً أتصوّر ما الذى يمكن أن يقوله أولئك الذين سوف يولدون ، وسوف يتجولون فى نفس الأزقة والشوارع التى تتجول فيها الآن »(ص ٦٠)

وبقدر ما يصوّغ هذا المقطعُ القرينةُ والعلامةُ متواليات نص (بيضة الديك) لتقوم بوظيفة تناص خارجى ـ داخلى مع الموضوعات الأساسية فى النص ، يؤشر إجمالاً على المظهر الكرنفالى العام الذى يغلّف الرواية بأكملها بفضاءاتها وشخوصها وحوافزها ، ويجعلها فى النهاية نداً للشارع حيث تنمو وتتشكّل الكائنات والجماعات وهى تشق طريقها فى الحياة ، وتتشبث بما يمكن أن يكون طوق نجاة فردى ؛ ولو أدى ذلك إلى مصادرة كل القيم « الأصيلة » عن طريق التعاليم التى يبثها صوت المؤلف ويدسها بين أصوات مخلوقاته الورقية التى تبدو أصلاً متعدّدة الأصوات وهى تحكى نص (بيضة الديك) بطريقة التناوب والتعاقب المتداخل فى آن واحد ، وتحاور فى العمق الأطروحة المركزية وصوت المؤلف . ولا نقصد بالمظهر الكرنفالى فى هذا المجال ما حدده (م . باختين) فى مظاهر « الاحتفال » و« الاستعراض » و« اللغات » ؛ وإنما نقصد « التحويل الذى يتم لهذا الكرنفال داخل الأدب »[11] ، كتوظيف وتشغيل للاستهتار والضحك والسخرية والخديعة والإيقاع داخل (بيضة الديك) ، كما أننا لا نقصد جملة « القوانين والمحرمات والموانع »[12] وإنما « قلب النظام التراتبى ، وكل أشكال الخوف التى يأتى بها ـ [الكرنفال] ـ كالتمجيد والتقوى ،

ومراسيم السلوك ، أى كل مـا يمليه الحيف الاجتمـاعى»[13]، كما تجسّد ذلك رواية (زفزاف) - ومن يدرى ؟ ربما كل رواياته الأخرى وبخاصة الأفعى والبحر) و(قبور فى الماء) و(محاولة عيش) - عندما تلغى المسافات بين الشخوص وتعوضها بموقف كرنفالى خاص من حيث الاتصـال الحرّ والحميم المـألـوف[14] ؛ ومن ذلـك « تتـويـج اليهودية » صاحبة البار و« وسيدة الماخور » و« مالكة العمارات » برغم وضاعة أصولها الاجتماعية - وتعترف بذلك بنفسها فى الرواية قبـل الاتصـال بعمـر - ثم « خلع » Detrônisation الـوكيـل ومفتشى الضرائب والصحة كما بينا سابقاً .

تعدد اللغات فى (بيضة الديك) :

تحاور الرواية منذ استهلالها الأول معجما لغوياً وأسلوبياً مستحكماً يعارض فيه الكاتب أسلوب الاعترافات و/أو اليوميـات (ص ٦) ويـراوح فيه - بـين مقطع وآخـر - بين الاستمـداد والاختلاف وفق تأثيرات ذاكرته الأدبية ، لكنه سرعان ما يحيد عن المونولوجية المطنبة التى تطبع الرواية التقليدية عادة ليقتحم مجال التـوليف بين صفحتى الحوار الجاهز المقولب والحوار الداخلى ؛ وهما ينقلبـان من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر من حيث التركيب syntaze من ذلك جملة : « سمعته يهذى ويشتم دين أمى . قال أيضاً إنه غداً صباحاً سوف يقتلنى » (ص ١٠) التى هى أصلا جملة حـوار اتخذ مـظهراً سردياً ؛ بدليل أنها - الجملة - احتفظت بمؤشر القول ونواتها فى اللغة الدارجة الشعبية [«يشتم دين أمى»] . أما قول اليهودية « تعلمت أيضاً أنه لا يمكن الثقة بزبائن البارات . وأنهم يكذبون بالليل وينسون ذلك فى النهار . يكذبون من أجل الجسد فقط . من أجل رغبة عابرة أو متكرّرة ثم ينفضون أيديهم منك . ما أنت إلا امرأة كاذبة ، وهذا الكلام الذى تقولينه لى تستطعين قوله للآخرين . هذا غير صحيح. كنت أكذب ، وكثيراً ما كنت أصدّق . . . » جملة مقطع ودليل علامة أخرى على « التهجين اللغوى l'hybridation linguistique»[15] الذى يتم أسلوبياً فى المجتمع عن طريق الجمع بين الحوار الداخلى والحوار ، والعودة إلى الأول مرة أخرى على وتيرة الاستعمال نفسها فى (بيضة الديك) الذى يتخذ صفة لغة أدبية مفصّحة كتقاليـد فنية يستوعبها الجنس السّردى أصلاً بعد اكتساب القصة القصيرة والرواية صفة جنس أدبى متداول ومحدد المرفولوجيّة تصوّرياً مع التأكيد على أن التقلّبات داخل لغـة القص الروائى وغيـرها هى أصـلاً تقنية واردة تدخل سلطة المؤلف فى القولية L'enonciation فى شكل مرواحـة منظمة بين كل التقاليد والمكتسبات الممكنة كتابة وأسلوباً ولغة ؛ ومن ثم تتضح إمكانية محاورة عدة لغات و « أساليب » أدبية قائمة لما كانت قواعد الجنس الأدبى غير صافية ومرسومة فى حدود نهائية لأى كتابة . وتتخذ هذه المحاورة اللغوية صفة حوارية أسلوبية لغوية شكلية ، كما تتخذ فى الوقت نفسـه صفة محـاورة أيديـولوجيـة من حيث الملفوظ L'enonce (أو المقول) الذى يحيا ويعيش فى الأوساط الاجتماعية المتباينة داخل هرمية المجتمع فى صورة « عينات » أيديولـوجية Les ideologemes (كـريستيفا وبـاختـين معـاً) . ومن ذلـك فى نص (بيضة) ما تقوله اليهودية وهى تتحدث عن زبائن البار ؛ وهو الموقف الذى يترتب عليه عدم « مصداقية » شخصية روائيّة مثل اليهودية فى وعيها الشعبى العام ونبرة أعترافها - فحكم كرنفاليتها كما أوضحنا ذلك قليلاً - بالصدق والكـذب قوليّاً ؛ أما حـولة الرغبة العـابرة والمتكررة والجسد فإنها بارزة التقاسيم فى محاورتها للخطابات السّائدة حول « المراة » بوصفها كائناً غير « معترف به » فى المجتمعات التقليدية والإقطاعية - ذلك مجتمع خلفية « بيضة الديك » وإن كان موزعاً بين « الأصالة » و« والمعاصرة » ثقافيا - وما فيها من إنقاص واحتقار لها .

وجملة [«ولو استعنت بشكنة من العسكر » - ص ١١] تحولت فى نبرتها الدارجة [«وَاخّا تْجيبى طاشْيا دْيال العَسكر»] التى تحمل فى سمتها الدخيل الفرنسى [« طاشيا = Detactement »] ونظير ذلك قولها « هل أجلب لك بصلة (الصفحة نفسها) الذى يعادل « نجيبْلك شى بصلة » وأيضـاً « نـارى فعلتهـا » (ص ٣٤) التى تعـادل « نـارى دَرْتيها » ، ومثلها : « شفت الشى الذى أتمنّى أن أشوفه » (ص ٤٠) و « زُوين فى كـل شىء » و « الكلمة إذا قـالها فعلهـا » (ص ٤٩) و « هى سبب هذه الطّلية » (ص ٥١) ، وكلها تحتفظ فى بناها - إلى جـانب التحول من الـدارجة إلى الفصيحـة - بنبرات أيـديولـوجية واضحة القنوات والأصول المرجعيـة - كعينات أيـديولـوجية - من حيث تجـذّرهـا فى الأوسـاط الشعبيـة التى تقـول بـالنمـوذج الأول (ص ١١) المذكور فى حـالة « التحـدى » و « المواجهـة » ، وتقول بالنموذج الثانى (ص ١١ أيضا) عندما يسقط المرء صريعاً بعد جذبة أو غيبوبة إثر مرأى الدّماء فى الأعياد والحفلات الدينية والمواسم وزيارة الأضرحة ، أما الثالث (ص ٣٧) فهو كناية عن التهويل ، والرابع والخامس والسادس (ص ٤٠/٤١) تتفصح ولكنها تحتفظ بنبرة اللغة الشعبية الدارجـة لتعكس نبرات التـأسّى وتميز التجربة إلى جـانب الخجـل [زوين فى كل شىء] مـظهراً للرزانـة والإشارة بلطف إلى « الجماع » عند تجاذب أطراف الحديث بين اثنـين أو أكثر فى حـالة حميمية ، أما النموذج السابع (ص ٥١) فحكم قيمة يوجز ملمـح الفحـولة الـذى سبق أن أصدرتـه (جيجى) فى حق (رحـال) - ص ٤٠ - مع إضافة حكم قيمة الشهامة والسماحة والتقدير والتميز والامتثال والصلابة والعناد (ص ٤٩) ، وتعكس عبارة « هى سبب الطّلية » فوق ذلك مرجعاً معرفياً يقترب من أطروحة النص من حيث قيمة النساء وعدم الثقة فيهن . وهناك مستويات أخرى تظلّ مشدودة إلى نبرتها الأصلية ولا تتفصّح كمثيلاتها السـابقـة قصـد التبليـغ والتواصل الضمنى قصدياً عن ونحو أيديولوجيا الشخصيات المختلفة من نماذج قائمة فى الواقع الذى يغترف منه (زفزاف) .

وليس هذا المظهر اللغوى المتعدّد وحده الذى يقوم فى نص (بيضة الديك) ، وإنما يكشف النص عن محاورة من صنف ثانٍ هو محاورة الأوساط الشعبية كما هى فى أوعائها - جمع وعى - النيئـة والقائمـة والممكنة والمستحيلة ، وبهذا تنتقل رواية (زفزاف) من درجة استيحاء ومعارضة المعاجم اللغوية كما هى - وهذا تعدّد لغوى أسلوبى - إلى معارضة الأيديولوجيات المتصارعة فى الواقع المجتمعى - وهذا تعدد لغوى أدْلُوجى - وهو الصنف الذى يبـدأ فى التمظهـر منذ مستهـل النصّ ، حين يعلن السارد على لسان (رحال) أنه « وُلِدَ برزقه » (ص ٦) ، وهى الجملة - العينة الأيديولوجية l ideologème التى تتسكع فى عـدة مقاطـع من النص[16] على أسـاس أن تعتبـر هـذه العينـة الأيديولوجية بؤرة يمكن أن تهتـدى بها القـراءة الموجهـة إلى معرفـة تحويلات الأقوال والنصوص التى يمكن أن يختزل إليها النص الأصلى كله ، والعودة بهذه العينة الأيديولوجية إلى ما هو خارج أدبى - تاريخياً

ومعرفياً واجتماعياً ــ وخارج نصّى . ويمكن القول بأن جملة « كل واحد يولد برزقه » ــ برغم اختلافها تركيبياً داخل النص ــ تعكس نبرة « إلقاء الحبل على الغارب » أو « التواكلية » (أو كما تقول العامة عندنا فى المغرب « بى خِيرْ ») التى تزكّى انتصاب المظهر الكرنفالى (مرة أخرى) والذى يقوم على الصدفة و« التحول » مع الإيمان بالمكتوب ، هذا إذا لم ندخل فى مساجلة مع الآية القرآنية « وقد فضلنا بعضكم على بعض فى الرزق » كما تُؤول عند العامة وبنوع من تحصيل الحاصل ، وتبرز إلى جانب هذه النبرة نبرة محاورة أيديولوجيا الأوساط الشعبية ممن لا تزال مترسخة لديها أحاسيس ورغبات تمجيد القوة كما يجسّدها « المخزن » (ص ٨)[١٧] « ورجل الشرطة » (ص ٨)[١٨] ، وتقابلها من حيث الدلالة الوظيفية مستويات أخرى بن الوعى القائم لدى هذه الأوساط التى نجد فى حوزة (عمر) بقية منه : « فأنا شخصياً لا أثق برجال السلطة . إنهم يمكرون مثل الثعالب » (ص ٨٤) . وهكذا نستطيع التمييز بين درجتين أيديولوجيتين فى حوارية (بيضة الديك) للأيديولوجيا الشعبية : الأولى وفيها تتم المحاورة من قبل المؤلف (ومعه السّارد) مع الحدّ الأدنى من هذه الأيديولوجيا ، والثانية وفيها تطفو نبرة هذه المحاورة وتحاول الولوج إلى مجال أكثر تعقيداً كقوله : « وكم من ابن حرام أصبح رجلاً مهماً فى الدولة اليوم . أصبح منهم حتى الوزراء . أليس كل واحد يزداد فى هذه الحياة برزقه » (ص ٢٧) : وتلتقى هذه المحاورة وأحيانا مع العجينة الأطروحية حول مقولة « المرأة » ــ مثلاً ــ ليلتحما فى بؤرة تعدّد الخطاب ، ومن ذلك قول (عمر) : « إن طريق النساء هى طريق الشر . تفو عليهن » (ص ١٣) بعد أن اهتدى إلى « رزقه » مع « الشارفة الهارفة » (العجوز الشمطاء) على غرار ما يقول (رحال) : « قرأت عن تولستوى أن زوجته حاولت أن تسيطر عليه . تفو ! يخ ! » (ص ٨٠) ، وهى الجملة العينة الأيديولوجية الثانية التى تجعل (بيضة الديك) معارضة تدعيم ومؤازرة ــ من باب التناص القصدى ــ لرواية (تولستوى) وهى تطرح قضية المرأة ، وتتخذها أطروحة مركزية تريد أن تقدم عدة نساء ونماذج رجال يتعرضون لما تعرض له (تولستوى) نفسه ، وذلك ضرب من ضروب التناص الموضوعاتى الذى يغلّف عدة تجارب روائية فى الشرق والغرب .

٦ - خلاصة واستنتاجات :

تقوم (بيضة الديك) على أساس التوليف بين الشكل القصصى التقليدى واستحداث شكل روائى يستلهم بنية الحكاية الشعبية ، ولعل الإتيان بسلسلة من اللوحات المعنونة باسم « باب » كاف للبرهنة على قصدية هذا التحوّل التكوينى الذى يقدم عليه (زفزاف) شريطة أن يتم قلب هذه العنونات بدورها إلى أصلها الدارج لتبيّن الحوارية Dialogisme والاقتباس l'intercalation ، والارتداد بها ــ العنونات ــ إلى صيغتها التركيبية العتيقة الأولى ؛ مثل « هَذَا بَابْ اللّى فْتَحْ الله عْلِيه » كناية عن النزعة « الشطارية » التى يجسّدها (رحال) عندما نقرنها بجملة « كل واحد يولد برزقه » ، و« باب التى وجدت ما أرادت » (ص ١٩) ــ أصلها « بابْ اللّى صابَتْ مَا بْغَاتْ » ــ كناية عن البعد الكرنفالى عندما يقترن بدوره بالعينة الأيديولوجية ذاتها ، وتتخذ لفظة « الرزق » عدة إيحاءات ومعانٍ مواكبة connotations من قبيل « الفرَج » و« الفرْج » و« اللّذة » و« القضيب » و« المال » مادامت اليهودية ــ مثلاً ــ تمتلك العمارتين وتمتلك (عمر) « الفحل » ، و« باب النساء » (ص ٣٣) الذى يقدم موجز الرواية ويدخل فى حوارية مع كلام (سيدى عبد الرحمن المجدوب) الشاعر الشعبى النظام عندما يقول :

سوق النسا سوق مَطْيَارْ	يا الداخَلْ رُدْ بَالَكْ
يِوَ رّيوَكْ من الربح قنطار	والدّرَكْ راسْ مَالَكْ

أو قوله :

لا يعجبك نوار الدّفلى	فى الواد دَايَرْ طْنَلاَيَلْ
لا يعجبك زين طُفْلَة	حتى تشوف الفعايَلْ

وهى الأقوال التى تنطبق على مضمون (بيضة الديك) أوعلى جملة من النماذج والشخصيات الروائية التى تتحرك فى تجاويف النص . ومن الخصائص الحداثية ــ نسبة إلى الحداثة ــ التى نعثر عليها اقتران كل سارد بحكاية (قصة) يرويها ــ كملمح لتعدّد وجهات النظر فنياً ــ إلى جانب أن الشخوص ذاتها تدخل فى « محادثة حوارية » أساسها التعدية والكشف ، ومن ذلك قول (عمر) : « دخلت السجن ، والتقيت بتلك الشارفة الهارفة » (ص ١٥) وقول اليهودية « دخلت السجن أيضاً » ، أو قول (كنزة) : « فاضطررت لكى أحكى كل شىء » (ص ٤٨) ، وكأنما الأمر يتعلق بنفس المبدأ الجوهر الذى صاغة (ع . الخطيبى) عن الليلة البيضاء فى دراسته عن (ألف ليلة وليلة) ، وهو مبدأ « احك حكاية وإلا قتلتك »[١٨] ، وتلك شفرات تناصية أخرى تهدف إلى إزالة الالتباس انطلاقاً من قصدية المؤلف فى اختلاف هذا النص الذى يبدو ذا بؤر متعدّدة فى النسيج الروائى وصفة الكتابة . ويرغم أن (بيضة الديك) تتخلص من التنميط وتبتكر صيغاً مورفولوجية أخرى فإنها تنطوى على عناصر قارة تحدّ من قدرة التأويل لدى القارىء ، وتستدعى اليقين والثبات كما قد نجد فى نماذج الرواية ذات الأطروحة[١٩] ، على غرار رواياته الأخرى التى تبدو واضحة المربعية . التحويلات الشكلية التى يستثمرها (زفزاف) ويطوّر بها الشكل الروائى من شأنها أن تؤكد فرضية التجريب المنظم فى نص مثل (بيضة الديك) ، والمراهنة على التخلص من القوالب الجاهزة ، مادام الأدب ــ ومنه الرواية ــ يسعى إلى الزوال (بلا نشو) ، والتعدد (باختين) ، والتناص (كريستيفا) ، ولا يمكن أن تصاغ له قواعد نهائية . غير أن هذا الملمح الإيجابى والنوعى المتميز فى (بيضة الديك) لا يمنع من القول بأن كتابة (زفزاف) الروائية تظل داخل التجربة المغربية مشدودة إلى تقنيات البتر السّردى والحذف الحدثى فى العوالم والشخوص التى كان من الممكن أن تسهم فى تجذر الأطروحة وتعميقها ، كما هو عالم اليهودية وحولها « فتيات المطبخ » (ص ١٢) بخاصة عندما يقترن هذا العالم ــ الفضاء/المفتوح والمغلق (المنبسى فى الرواية) ــ لرغبة (عمر) فى النزول « إلى تحت » مقابل « صعوده » الكرنفالى ، وهو يتدرج من فضيحة إلى فضيحة ؛ وهى الأيديولوجية الفنية التى تستمد شحنتها من قول : « كيف يمكن للإنسان أن يخفى أشياء وقد كان السبب فى خلقها ؟ » (ص ٣١) ، وتقوم الأيديولوجية الفنية لدى (زفزاف) على قصدية الكتمان المرغم ؛ حيث إن حكاية مثل حكاية الشُلّة ــ مثلاً ــ فى صفحة (٥٤) وصفحة (٥٥) تظل نيئة على غرار

ما نجد فى (قبور فى الماء) و (الأفعى والبحر) . وقد جاءت حكاية (غنو) لمجرد ملء الفراغ مع أنها قابلة للتطوير فى كلية الرّواية ، ومنه شأن مثل هذا التوجه أن يعكس « بلاغة الاستحالة » فى روز نامة تجربة (زفزاف) الحركية : الاستحالة كتعذر للتنقل من القوالب الجاهزة باتجاه خلق روائى آخر يمثل القطيعة المرجوة ، ومتابعة « نثرية » الواقع دون مراهنة على أسئلة كبرى . وهذا ما قد ينسحب على غير (زفزاف) من الروائيين المغاربة والعرب على السواء ، مادام التراكم الآن يعانى من إدمان هذا البحث دون وعى بالخطورة المترتبة عن التمسك بصنعة روائية قارة .

الهــوامش

(١) انظر « فن القصة فى المغرب : ١٩١٤ - ١٩٦٦ » ــ رسالة جامعية مرقونه تحت رقم : ر.أ. ٥ ــ مكتبة كلية الآداب ــ الرباط ــ ص ٢٩ وما بعدها .

(٢) انظر « درجة الصفر للكتابة » ــ ترجمة : محمد برادة . ص ٦٩ وما بعدها .

(٣) نفسه ــ ص ٧٠ .

(٤) نفسه ــ الصفحة نفسها .

(٥) نفسه ــ الصفحة نفسها .

(٦) انظر (نص الرواية) ــ ص ٢١ ــ موتون ــ ٧٩ ــ باريس/لاهاى .

(٧) انظر (الرواية ذات الأطروحة) ــ س.ر. سليمان ــ يوف/٣٨٣ باريس .

(٨) انظر مقدمتها لكتاب (م باختين) (شعرية دوستويفسكى) ــ ص ١٨ ــ ٧٠ باريس .

٩) ومن ذلك الإحالة على (تشيكن هاوس) ص (١٢) و (حى مبروكة) ص (١٥) و (حرب الصحراء) ص (٢٩) و (الحياة فى مراكش) ص (٣٤/٣٦) و (عرب البترول) (ص ٣٤) و (حاملى الإجازة) ص (٤٩/٥٠) و (الحفلة) ص (٥٩) ثم (الفصل الأخير) بأكمله .

(١٠) يقول (عمر) بعدها : « يجب أن نصلح خطأنا . الإنسان الحقيقى هو الذى يكون قلبه كبيراً . يحاول أن ينسى أخطاء الغير » (ص ١٢) .

(١١) انظر (شعرية دوستويفسكى) ــ ص : ١٦٩ ــ سوى ــ ٧٠ ــ باريس .

(١٢) نفسه ــ ص : ١٧٠ .

(١٣) انظر (استطيقا ونظرية الرواية) ــ باختين ــ ص ١٢٥/١٢٦ ــ جاليمار ــ ٧٨ ــ باريس .

(١٤) انظر (نص الرواية) ــ جوليا كريستيڤا ــ ص ١٢ ــ م.م. « العينة الأيديولوجية هى الوظيفة التناصية التى يمكن قراءتها مجسّدة على مختلف مستويات بنية كل نص ، وتمتد على مطلق تطوره وهى تمده بإحداثياته التاريخية والاجتماعية » .

(١٥) ص (٦) « لأنى ولدت برزقى » ــ ص (١٥) : « ولكن كل واحد يزداد برزقه » ــ ص (١٦) « كل واحد يزداد برزقه فى الدنيا » ــ ص (٢٦) : « ولكن كل واحد يزداد فى الحياة برزقه » ــ ص (٢٧) : « كل واحد يزداد برزقه » .

(١٦) « عليك أن تحصل على وظيفة مع المخزن » .

(١٧) « عليك أن تصبح شرطياً لترفع رأس أمك عالياً فى الحى » .

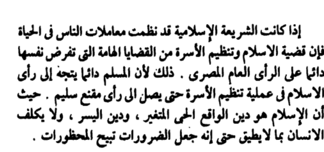
(١٨) انظر (الكتابة والتجربة) ــ ص ١١٥ إلى ص ١٢٨ ــ ٨٠ ــ دار العودة ــ بيروت .

(١٩) انظر كتاب (س.ر. سليمان) المشار إليه فى هامش (٧) ــ ص ١٨ .

الاسلام . . وتنظيم الأسرة



إذا كانت الشريعة الإسلامية قد نظمت معاملات الناس فى الحياة فإن قضية الاسلام وتنظيم الأسرة من القضايا الهامة التى تفرض نفسها دائما على الرأى العام المصرى . ذلك لأن المسلم دائما يتجه إلى رأى الاسلام فى عملية تنظيم الأسرة حتى يصل الى رأى مقنع سليم . حيث أن الإسلام هو دين الواقع الحى المتغير ، ودين اليسر ، ولا يكلف الانسان بما لا يطيق حتى إنه جعل الضرورات تبيح المحظورات .



وفى الحديث الشريف ما يشير إلى خطورة كثرة الإنجاب : يأتى على الناس زمان يكون فيه هلاك الرجل على يد زوجته وولده وأبويه يعيرونه بالفقر ويكلفونه ما لا يطيق ، ومثل ذلك قوله ﷺ : التدبير نصف العيش والتودد نصف العقل ، والهم نصف الهرم ، وقلة العيال أحد اليسارين .

ولقد أفتى علماء المسلمين بأنه ليس فى تحديد النسل مخالفة لأحكام الدين وليس هناك تنكر لحديث شريف نصه : « تناسلوا . . فإنى مباه بكم الأمم يوم القيامة » . ولكن ترى ماذا تفعل كثرة ضعيفة جاهلة مصيرها الهوان أو الانحراف أو الرذيلة والضياع ، وهذا يظهر من حديث رسول الله ﷺ : « يوشك أن تتداعى عليكم الأمم ، كما تتداعى الأكلة على قصعتها قالوا : أو من قلة نحن يومئذ يا رسول الله ؟! قال : لا . إنكم يومئذ لكثير ، ولكنكم كثرة كغثاء السيل ، ولينتزعن الله من قلوب أعدائكم المهابة منكم ، وليقذفن فى قلوبكم الوهن ، قالوا : وما الوهن : حب الدنيا وكراهية الموت » .

ولقد أجمع الفقهاء على أن تحديد النسل أو تنظيمه بقدر لا يخالف أصول الدين وأحكام الشريعة ، وأن مبررات الحد من الزيادة : الفقر والمرض والوراثة المصابة جسما أو نفسا أو عقلا .

ومن الآراء الهامة رأى فضيلة الإمام الأكبر الشيخ جاد الحق على جاد الحق شيخ الأزهر قوله : باستقراء آيات القران الكريم يتضح أنه لم يرد فيه نص يحرم منع الحمل الإقلال من النسل ، وإنما ورد فى سنة الرسول ﷺ ما يفيد جواز ذلك ويستند فى ذلك إلى رأى الإمام الغزالى وهو من أئمة الشافعية ـ فى كتابه « إحياء علوم الدين » ـ ما موجزه أن العلماء اختلفوا فى إباحة العزل وكراهيته ، فمنهم من أباح العزل بكل حال ، ومنهم من حرمه . ثم يقول الغزالى : إن الصحيح عندنا أن العزل مباح ، وقال إن بواعث العزل المشروعة خمسة . وعدّ منها : استبقاء جمال المرأة وحسن سماتها ، استبقاء حياتها خوفا من خطر الولادة ، الخوف من الحرج بسبب كثرة الأولاد ، الخوف من الحاجة إلى التعب والكسب .

والإسلام لم يحدد عددا معينا من الذرية ، بل ترك ذلك لعوامل كثيرة ، أهمها : مقدار تحمل كل من الزوجين أعباء المعيشة بالنسبة للأولاد .

وأخيرا . . فإن دعوة الإسلام إلى تنظيم الأسرة هو نوع من تنظيم حياة الناس وتوجيههم إلى الخير والصالح العام .

كتاب "الأساس فى فقه اللغة العربية" نشره أ.د. ڤولفديتريش فيشر

grundriss der arabischen philologie, Bd. I: Sprachwissenschaft.
herausgegeben von: Wolfdietrich Fischer
Dr. Ludwig Reichert Verlag
Wiesbaden 1982

عرض ومناقشة
سعيد بحيرى

يعد البحث فى اللغات السامية عملية شاقة مضنية تتطلب إعداداً متميزاً ، وخبرة كافية ، وبخاصة بعد أن تطور البحث فى هذا المجال على يد أجيال متلاحقة من المستشرقين والدارسين العرب متأخراً ، فقد قدموا أبحاثا دقيقة فى جزئيات تتعلق بأصوات اللغات السامية وصرفها ونحوها ودلالاتها ، نشرت فى دراسات منفردة أو دوريات متخصصة .

وبديهىٌ بعد أن قدم أوائل المستشرقين أعمالاً ضخمة شمولية جمعت ما سبقها من جزئيات كما هو معروف فى أعمال بروكلمان ونولدكه وبرجشتراسر ، أن يقدم الجيل التالى أبحاثا ودراسات تعالج جزئيات وردت بهذه الأعمال الضخمة . ولكن بعد حدوث اكتشافات ، والكشف عن نصوص جديدة ولغات غير معروفة للجيل السابق ، أعيد النظر فى مسائل كثيرة ، وصححت آراء سابقة غير دقيقة ، وأضيفت معلومات قيمة بعد تقصٍّ دقيق للمواد الجديدة وتطورٍ هائل فى وسائل البحث العلمى .

والحق أن المستشرقين شعروا بحاجة ملحة إلى عمل متكامل يضم الآراء والمعلومات والاقتراحات التى قدمت فى أبحاث متفرقة يصعب على دارس هذه اللغات أن يجمعها دون جهد كبير وزمن طويل . ولذلك حدثت لقاءات ومراسلات ومناقشات استمرت فترة طويلة حتى اتفقوا على الفكرة أو المفهوم العام الأساسى للعمل ، ثم وضعوا الخطوط الرئيسية الداخلية ، وقاموا بإسناد المهام إلى المتخصصين للكتابة فيها ، بناءً على دراساتهم السابقة ، وما حدث من تطور أو تغير لبعض آرائهم ، نتيجة إضافات آخرين أو مناقشاتهم أو معرفة جوانب سلبية أو ثغرات ظهرت من نقد زملائهم لأبحاثهم .

وتتضح الصعوبة الكبيرة لهذا العمل فى المقدمة التى وضعها شيخ المستشرقين المعاصرين ، العلامة البروفيسور ڤولفديتريش فيشر ، أستاذ الدراسات السامية والإسلامية بجامعة إرلانجن ــ نورنبرج بألمانيا الغربية ، الذى اضطلع بمهمة الإشراف على هذا العمل الضخم موضع العرض والمناقشة . يقول فى المقدمة (ص ١١) :

« وعمل كهذا يشترك فيه عدد كبير من المؤلفين يحتاج إلى سنوات طويلة حتى تستوى (تستقيم) الفكرة الأساسية والمشكلات المختلفة على عودها » .

فقد استمر العمل لإعداد هذا المؤلَّف الضخم أكثر من سبع سنوات ، أثمر فى نهايتها « الأساس فى فقه اللغة العربية » الجزء الأول : علم اللغة .

وهى المحاولة الوحيدة ــ فيما أعلم ــ لجمع جهود نخبة كبيرة من علماء الاستشراق فى هذا التخصص فى عمل علمى شامل دقيق ، تحملوا عناء الالتزام بالفكرة الأساسية والخطوط العامة لهذا المؤلَّف .

ولاشــك أن اختيار هذا العنوان يحتاج إلى تبرير ، إذ نوّه كثير من الباحثين إلى غموض مصطلح « philologie » وبخاصة بعد أن ترجم إلى « فقه اللغة » فلم يعد المصطلح يلائم العصر ، ولكن يبدو أن إصرارهم على استخدام المصطلح بمفهوم عام علمى يشمل كل دراسة يكون محورها أو تقوم على نصوص مكتوبة ، بدليل أن الجزء الأول أطلق عليه : علم اللغة « Sprachwissenschaft » ، والثانى بطبيعة الحال (لم ينته العمل فيه إلى الآن) ، أعد له مصطلح : علم الأدب « Literaturwissenschaft » .

ويرى العلامة د. فيشر أن « فقه اللغة » قد حقق سلسلة من الأنظمة الناضجة من الناحية المنهجية كغيره من العلوم الأخرى كالأدب والتاريخ والاجتماع . . . الخ ، ومن ثم يلتزم المشتركون فى العمل بقواعد فقه اللغة ومناهجه فى أبحاثهم ودراساتهم ؛ افتتاناً به بوصفه منهجاً نظرياً محورياً يغار عليه ممثلوه برغم تحقيق الأنظمة الأخرى تقدماً أوسع . وبرغم ذلك أصر المشتركون فى إخراج الكتاب على عنوانه ، لأنهم مقتنعون بأنه ما دامت هناك نصوص تشكل أساس البحث ، فإن فقه اللغة ونتائجه ومناهجه تمثل الشرط الأساسى الذى لا بديل له لهذا العمل العلمى .

ولم يغب عن أذهان هؤلاء العلماء خطورة عملهم،فيا زالت حالة البحث المعاصر فى مجال الدراسات العربية والإسلامية محاطة بمخاطر وأمور غير يقينية ، بل إن المشكلات الأساسية مازالت تحتاج إلى دراسة نقدية متخصصة (المقدمة ١١ ، ١٢) ، كما أن المعرفة فى المجالات المتخصصة المختلفة ما تزال قاصرة غير متناسقة فى جوانب عدة . وبرغم هذا كله فقد استعين فى كل فصل بواحد أو أكثر ليقدم تصوراً أو تنظيماً يحاول من خلاله أن يقدم نتائج مؤكدة ما أمكنه ، أو معلومات يقينية تسهم فى تشكيل التصور الشامل لموضوع هذا الفرع أو التخصص من فروع العلم . هذا مع العلم بأن كل محاولة تحاول أن تقدم نظرة عامة على كل ما أنجز قد يكون مصيرها الفشل .

فكان من الأجدى لهم أن يتجنبوا الاختلافات والاعتراضات المعروفة فيما بينهم رغم ثقلها العلمى ، وأن يخاطروا بكتابهم بتقديم الخطوط الأساسية لهذا التخصص فى نطاق ضيق وفق ما قدمته المعرفة الحالية . وأرى أن فصول العمل لا تقدم شيئاً جديداً فى مجال من مجالات التخصص التى عولجت فيها ، ولكنه يعد فرصة للمتخصصين لكى يتخلصوا من نظرتهم الضيقة ليلاحظوا تخصصهم بنظرة شمولية فى الأساس،مع الأخذ فى الحسبان أن الكمال محال (المقدمة ص ١٢) كما أنه ينقل للطلاب نظرة عامة عن الحقائق والأسس فى كل تخصص .

وقد التزم علماء الاستشراق المشتركون فى هذا العمل هدفاً أساسياً وضعوه نصب أعينهم وهو الاقتصار على الحقائق ، والالتزام بعرض موجز للمعلومات الواردة بكل نقاط البحث بقدر الإمكان ، فهو يوضح الأساس دون الخوض فى التفصيلات كما أشار د . فيشر فى المقدمة (ص ١٢) ، فقد بذل مؤلفو الفصول أقصى ما فى وسعهم لتأليف الجزء المنوط بتخصصهم ، كل بأسلوبه المتميز ، دون المغامرة — فى أغلب الأحوال — لطلب الكمال فى عرض جوانب الموضوع قيد البحث ، وجزئيات المادة ، والحرص كل الحرص على الالتزام بالمفهوم الكلى العام . وقد تحقق هذا بالفعل من جانب عدد كبير منهم إلى حد معين .

ولا أدرى هل كان لكتاب المستشرق الكبير « كارل بروكلمان » (Carl Brokelmann) دور فى اختيار عنوان هذا العمل أم لا ؟ على أية حال فقد تأثروا به تأثراً بعيداً إذ يعد كتابه :

"Grundriss der vergleichenden grammatik der semitischen sprachen, Bd.I, II Berlin 1908-13" « الأساس فى النحو المقارن للغات السامية » ، برغم مرور أكثر من سبعين سنة ، مرجعاً مهما ذا قيمة كبيرة للدراسات السامية ، والحق أنه قدم جهداً رائداً فى جمع المعلومات المتفرقة لجهود سابقيه ، بالإضافة إلى جهده ذاته فى مجالات التخصص فى إطار متكامل.غير أننا لا يمكننا أن نتغافل عن تقدم البحث فى الدراسات السامية بعده تقدماً مذهلاً بعد اكتشاف لغات ونصوص لم تكن معروفة من قبل ، فقد نتج عن ذلك خروج أبحاث متفرقة تعيد النظر فى كثير من المسائل التى وردت فى الكتاب ، نشرت فى دراسات ومجلات علمية على نحو مستمر ؛ مما كوّن فى الوقت الحاضر معلومات يقينية إلى حد ما عن أصوات اللغات السامية ، على سبيل المثال . وقد نبه المستشرقون المعاصرون فى أكثر من موضع، الباحثين الشبان إلى ضرورة الحذر والحيطة الشديدتين عند النقل من القسم الأول من كتابه : الأصوات .

أما القسم الثانى : النحو ، فما زال إلى الآن يعد أحد المراجع الأساسية بلا خلاف فى البحث النحوى للغات السامية ؛ فلم تظهر حتى الآن دراسة متكاملة تماثل هذا العمل ، بل إن الباحثين يحتاجون إلى جهد مخلص ووقت كاف لتقديم عمل مناظر له .

ولا شك فى أن مؤلفى كتاب « الأساس فى فقه اللغة العربية » أرادوا بهذا العمل أن يصححوا كثيراً من المعلومات والآراء التى وردت فى كتاب بروكلمان ، فى الموضوعات التى تمس ما كتبه هذا الباحث الرائد ، جاعلين العربية محور البحث ، مستعينين باللغات السامية الأخرى بتوضيح جوانب غامضة فى العربية .

هذا فى فصول محددة ، لكنها لا تشكل البنية الأساسية للعمل ؛ إذ يضم فصولاً جديدة متميزة عن اللهجات العربية الحديثة ، والخط العربى وعلم البرديات وعلم المخطوطات ؛ وهذه الفصول — فى رأيى — ذات قيمة كبيرة تشكل الإسهام المتميز لهذا العمل فى مجال الدراسات العربية العلمية الحديثة ؛ إذ تضم معلومات جادة طريفة فى التخصصات السابقة بذل فيها المؤلفون جهداً ، وأنفقوا فى استخراج واستكناه جوانبها زمناً طويلاً فى صبر ودقة .

ونوجز الموضوعات أو الأسس العامة التى تكون كتاب « الأساس فى فقه اللغة العربية » فيما يلى :

* تاريخ اللغة العربية وتركيبها ، ويشمل :

— تاريخ الخط العربى .

— أنماط محددة من الوثائق [النقوش ، العملات — البرديات ، المخطوطات] .

— النصوص العربية المكتوبة .

— العربية التى يقصد بها « العربية الشمالية » التى ظهرت لأول مرة فى نقوش العربية الشمالية المبكرة ، ونقوش جرافية فى عصر ما قبل المسيحية ، وفروعها المبكرة التى تتمثل فى اللهجات العربية الحديثة . وبعض هذه الموضوعات المعالجة فى هذا العمل لم تدرس من قبل فى مقالات أو دراسات خاصة أو بحوث إلى اليوم ؛ مثل : — عناصر عربية شمالية [متمثلة فى النبطية ، وبالميرا ، والعربية الجنوبية القديمة ، ونقوش ما قبل الإسلام ، ونقوش وعملات عربية بوصفها من أضرب النصوص ، والمخطوطات] .

وأشير إلى بعض مسائل جديرة بالذكر ، وهى :

— المصطلحات : يلاحظ عدم الاتفاق فى المصطلحات برغم الجهد الكبير فى الالتزام بالأساس الكلى والخطوط العريضة المشكلة لفصول الكتاب ، ولكن الاختلافات فى المصطلح أدت إلى بروز مفاهيم مختلفة للموضوع الواحد المعالج،انعكست على درجة استيعاب القراء .

— الكتابة الصوتية : توضع الأمثلة من خلال هذه العلامة/. . /. وعلامة [. .] للكتابة الصوتية الألوفونية وفق قائمة الكتابة الصوتية العالمية (API) .

وعلامة < . . . > تشير إلى الوحدة الجرافية الفاصلة .

ـ الآيات القرآنية : عند اقتباس آيات قرآنية يوضع بعدها رقم السورة ، ثم رقم الآية ؛ وفق القراءة الكوفية لنسخة القرآن المصرية الرسمية .

ـ تحديد السنة : توضع السنة الهجرية ثم ما يقابلها من الميلادية .

لاشك فى أن هذا العمل قد أسند إلى عالم كبير ، وأنفق من عمره زمناً طويلاً فى البحث فى الدراسات العربية والإسلامية ، من جانب ، والإشراف على رسائل عدد كبير من الباحثين فى بلاد عربية مختلفة من جانب آخر . [يعد كاتب هذا المقال أحد طلابه إذ أشرف على دراسته للدكتوراه فى لغة الرسائل فى معهده]،فقد قدم أعمالاً متميزة بين تأليف مفرد أو اشتراك فى التأليف ، أذكر منها أمثلة محدودة إذ إن المقام لا يحتمل الحصر :

——Die Demonstriubildungen inden modernen arabischen Dialakten. 1962.

أبنية (صيغ) الإشارة فى اللهجات العربية الحديثة .

— Farb — und Formbezeichnungen in der Sprache der altarabischen Dichtung Wiesbaden 1965.

تحديد الألوان وصيغها فى لغة الشعر العربى القديم

— GKA : Grammatik des Klassischen Arabischen, Wiesbaden 1972 نحو العربية الفصحى

—— HAD : Handbuch der Arabischen Dialekte, Wiesbaden 1980 المرجع فى اللهجات العربية

وهو كتاب شامل عالج فيه مجموعة من المتخصصين فى اللهجات العربية المختلفة الجوانب الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للهجات العربية الحديثة ، وهذا العمل الجماعى شارك فيه كل من :

أوتوياسترو (O. Jastrow) ، وب . بنشت (P. Behnstedt) ، وهـ . جروتسفلد (M. Woidich) ، وغيرهم .

وألّف أيضاً إلى جانب هذه الأعمال مقالات عدةنشرتبالمجلات العلمية المتخصصة ، مثل :

—— K > š in den Südlichen Semitischen Sprachen

تحول الكاف إلى شين فى اللغات السامية الجنوبية

—— Die Position Von (ض) im Phonemsystem des Gemein semitischen .

موقع الـ (ض) فى النظام الفونيمى للسامية المشتركة .

Die Perioden des Klassischen Arabisch.

عصور العربية الفصحى .

—— Probleme der Silbenstruktur im Arabischen

مشكلات تركيب المقاطع فى العربية .

وأكتفى بسرد بعض مقالاته مشيراً أيضاً إلى إسهامه الواضح ببحوث ومقالات فى موضوعات إسلامية نشرت بالمجلات الأوربية المتخصصة .

وأعود إلى العمل موضع العرض،فقد خرج العمل متكاملاً بعد سنوات سبع ، بوصفه العمل الجماعى الثانى بعد « اللهجات العربية الحديثة » الذى أشرت إليه آنفا . وفى إطار المفهوم العام المشترك ، أسهم المشتركون فى إخراجه ، وفى وصفه ، والالتزام به ، ثم السير طبقا للنظام الموضوع فى خطوطه العامة المشكلة لبنية العمل ، ثم يتناول باحث أو أكثر الموضوع الرئيسى ، كل يتناوله من جانب مغاير لما عالجه الآخر .

والكتاب ينقسم إلى جزأين :

الجزء الأول : اللغة العربية ، الجزء الثانى : النصوص العربية

الجزء الأول : اللغة العربية

ويبدأ الجزء الأول بمقدمة يعرض فيها د . فيشر الدور التاريخى للغة العربية ، يتبعه كارل هيكر (Karl Hecker) بدراسة فى موضوع (العربية فى إطار اللغات السامية : Das Arabische im Rahmen der semitischen sprachen) ، ويشمل النقاط التالية :

١ - العربية والسامية .
٢ - تفرع الأسرة اللغوية السامية .
٣ - الظهور المبكر للعرب .
٤ - موقع العربية داخل اللغات السامية .

أما الموضوع الثانى فهو : العربية القديمة والعربية الفصحى : (Das Altarabiche und das klassische Arabisch) ويضم النقاط التالية :

أولاً : العربية الشمالية المبكرة :

وهى دراسة مفصلة قام بها ف . مولر (W. Müller) ، وتضم

١ - الثمودية : (وتضم تيماء) .
٢ - اللحيانية : (وتضم ديدان) .
٣ - الصفوية .
٤ - الحسوية .
٥ - العربية الشمالية فى النقوش العربية الجنوبية القديمة .

ثانياً : العربية القديمة فى النقوش فى عصر ما قبل الإســـلام ، وهذه امتداد للدراسة الســـابقة ، تتبع العربية فى تطورهـا أو فى مراحلهـا المختلفة ، قام بها الباحث نفسه ، وتضم :

١ - عربية الأنباط .
٢ - عربية بالميرا .
٣ - نقوش عربية ترجع إلى ما قبل الإسلام .

ثالثاً : العربية القديمة برواية إســـلامية : العربية الفصحى ؛ وهى دراسة شائكة لتقسيم العربية إلى مراحل على أساس لغوى ، قام بها د. فيشر ، بالإضافة إلى بيان أثر الإســـلام فى العربية الفصحى القديمة وعربية ما بعد الإسلام ،وتضم النقاط التالية

١ - عصر ما قبل الإسلام .
٢ - اللهجات العربية القديمة .
٣ - عصر الفصحى .
٤ - عصر ما بعد الفصحى .

رابعاً : اللغة العربية المكتوبة فى العصر الحاضر ، وهى دراسة لمشكلات العربية المعاصرة من حيث الوجود وعلاقتها باللهجات وسماتها ، قام بها د . ش فيلد (S. Wild) ، وتضم النقاط التالية :

١ - علاقتها بالعربية الفصحى (الكلاسيكية) .
٢ - الثنائية اللغوية فى المنطقة اللغوية العربية .
٣ - خصائص العربية الفصحى الحديثة .

خامساً : بناء العربية الفصحى ، وهذه الدراسة تستخلص فى إيجاز مجموعة من النتائج التى تمخضت عنها دراسات متفرقة فى العربية الفصحى ، وتلخصها فى إشارات سريعة . وقد قدم هذا البحث أ. دنتس (A. Denz) ، ويضم النقاط التالية :

١ - علم وظائف الأصوات ــ المحتوى الفونيمى ــ المقطع ــ النبر .
٢ - علم الصرف ــ الضمير ــ الاسم ــ الفعل .
٣ - علم النحو ــ نحو الكلمة ــ نحو الجملة .

أما الموضوع الثالث ، فهو : العربية المعاصرة ولهجاتها ــ Das Neuarbische und seine Dialekte ، ويضم نقاطا مختلفة تتتبع تطور العربية ، والآثار اللهجية فى مراحل تاريخية متأخرة ، ثم تبحثها بعد ذلك فى نصوص ولغة عربية فى بيئات وأوساط غير إسلامية ، ثم تفرع اللهجات العربية الحديثة وخصائص كل لهجة .

وهو يضم دراسات عدة هى :

أولاً : شواهد مبكرة للعربية الحديثة .

وهى دراسة اضطلع بها د. فيشر ، وتضم النقاط التالية :

١ - العربية القديمة والعربية الحديثة .
٢ - نشأة العربية الحديثة والثنائية اللغوية فى عصر إسلامى مبكر .
٣ - العربية الوسطى .

ثانيا : العربية الحديثة المبكرة فى نصوص عربية وسطى .

وهذه الدراسة لنصوص عربية لليهود والنصارى الذين تحدثوا العربية واستخدموها إلى جانب لغة ديانتهم ، وهذه اللغة لها خصائص متميزة تناولها كاتب هذا المقال ، وهو يوشع بلاو (J. Blau) فى كتاب ضخم ، وهنا يوجز ما فصله فى عمله هذا ، وتضم النقاط التالية :

١ - معيار العربية الوسطى وما ينحرف عنه .
٢ - فى الأصوات .
٣ - فى الصرف والنحو .
٤ - فروق لهجية فى نصوص العربية الوسطى .

ثالثاً : المنطقة اللغوية للعربية الحديثة .

دراسة فريدة قام بها هـ. ر. زنجر (H. R. Singer) ،وتضم النقاط التالية :

١ - امتداد اللهجات العربية الحديثة وتفرعها .
٢ - لغة عربية مشتركة فى عصر إسلامى مبكر .
٣ - لهجات عربية حديثة تعد لغة للأدب .

وهذه النقطة الأخيرة قد تناولها هـ. جروتسفلد .

رابعاً : بناء العربية الحديثة .

دراسة موجزة لجهود متخصص جاد ، له باع طويل وأبحاث قيمة فى لهجات عربية وغير عربية ، حاول وضع الخطوط الأساسية العامة فى هذا الموضوع ، ودراسة د. أ. ياسترو (O. Jastrow) تضم النقاط التالية :

١ - النظام الفونيمى .
٢ - فى علم الأصوات .
٣ - نبر الكلمة .
٤ - الفعل ، والضمائر الشخصية .
٥ - الأسماء .

أما الموضوع الرابع فهو (الثروة اللفظية العربية : Der arabische wortschatz) ، ويضم عدة دراسات :

أولاً : تاريخ الثروة اللفظية العربية ، الألفاظ المعربة والدخيلة فى العربية الفصحى .

وتعد هذه الدراسة ملخصاً شاملاً لجهود طويلة قام بها أنطون شال (A. Schall) فى دراسة الألفاظ فى اللغات السامية،وبخاصة العلاقة الدلالية بين الألفاظ فى العربية والسريانية . وقد قدم فيها معلومات وآراء جديدة فى الموضوع ، وتضم النقاط التالية :

١ - الثروة اللفظية الموروثة للعربية الفصحى .
٢ - الألفاظ المعرَّبة فى عصر ما قبل الإسلام .
٣ - تأثير الشعوب الداخلة فى الإسلام على الثروة اللفظية .
٤ - الثروة اللفظية فى عصر ما بعد الفصحى .

ثانياً : الأعلام العربية ،

وهى دراسة تخصص فيها منذ أُطروحة الدكتوراه د. ش فيلد (S.Wild) ، وتضم النقاط التالية :

١ - أسماء الأشخاص والقبائل .
١ - ١ أسماء الأشخاص .
١ - ٢ أسماء الأسر .
١ - ٣ أسماء الأبناء .
١ - ٤ الألقاب .
١ - ٥ النسبة ــ النسب .
١ - ٦ تطورات مبكرة .
٢ - أسماء الأماكن .
٢ - ١ أسماء عربية حقيقية .
٢ - ٢ أسماء أماكن ترجع إلى ما قبل العربية .
٢ - ٣ أسماء معربة .

الجزء الثانى : النصوص العربية

ويعالج فى هذا الجزء خمسة موضوعات رئيسية تتعلق باللغة العربية المكتوبة ، أى يعالج ما هو مدون فحسب .

أما الموضوع الخامس فهو (الخط العربي Die arabische Schrift)،وهذه الدراسة إسهام جديد فى الدراسات العربية ، إذ لم تعالج موضوعاتها بجدة وعناية إلا على يد د. جيرهارد إندرس (G. Endress) ، وتضم النقاط التالية :

١- أصل الخط العربي وتطوره .
١-١ تطور الخط العربي .
١-١-١ أصل الأبجدية العربية .
١-١-٢ نشأة الأبجدية العربية وتطورها فى عصر ما قبل الإسلام .
١-١-٣ الخط العربي فى العصر الإسلامى المبكر .
١-١-٤ تطور علامات التنقيط .
١-١-٥ ترتيب الأبجدية العربية .

١-٢ علامات الإملاء والترقيم المساعدة .
١ - ٣ العدد .
١-٣-١ استخدام الحروف إشارة للعدد .
١-٣-٢ الأرقام الهندية .
١-٣-٣ إعداد خط السياقة .

١ - ٤ تطور علامات الإملاء والترقيم العربية .
وهى دراسة ضمت الأفكار الأساسية التى لخصها د. فيرنر ديم (W.Diem) من مقالاته الأربع التى نشرها قبل ذلك ، [يقوم كاتب هذا المقال بترجمتها ضمن مجموعة مقالات أخرى] . وتضم النقاط التالية :
١ - علامات الإملاء والترقيم العربية الفصحى .
٢ - علامات الإملاء والترقيم والصوت .
٣ - علامات الإملاء والترقيم الحجازية .
٤ - التطور المتأخر .

١ - ٥ أنماط الخط واستخدامها الجمالى .
وهى دراسة قامت بها أنَّا مارى شيمل (A. Schimmel) ، وتضم النقاط التالية :
١ - الخط الكوفى .
٢ - الخط المائل .
٣ - الخط النسخ .
٤ - تطورات خاصة محلية .
٥ - خط تزيين (تجميل) .

أما الموضوع السادس فهو (علم النقوش : Epigraphik)،وهى دراسة قام بها هانيتس جاوبه (H.Gaube) ، وتضم النقاط التالية :

١ - مقدمة : نقوش باللغة العربية .
١-١ بداية علم النقوش العربية .
١-٢ موضوع علم النقوش العربية .
١-٣ تفرع النقوش .

٢ - نقوش كبيرة .
٢-١ نقوش البناء .
٢-٢ نقوش تجديد (إصلاح) .
٢-٣ نقوش الوقف .
٢-٤ نقوش القبر .
٢-٥ مراسيم ..
٢-٦ التوقيعات .
٢-٧ نقوش الذكرى .

٣ - نقوش صغيرة .
٣-١ نقوش الاسطرلاب .
٣-٢ نقوش الأحواض .
٣-٣ نقوش العلب .
٣-٤ نقوش بلاط الحوائط .
٣-٥ نقوش المصابيح والقناديل .
٣-٦ نقوش الأغلفة .
٣-٧ نقوش الحافظات .
٣-٨ نقوش الصحاف .
٣-٩ نقوش المنسوجات .
٣-١٠ نقوش زهريات وأباريق الماء
٣-١١ تلخيص عام .

٤ - صيغ الورع فى النقوش .
٤-١ جمل وعبارات غير قرآنية .
٤-٢ مقتبسات من القرآن (آيات) .

أما الموضوع السابع فهو (علم العملات : Numismatik) ، وهذه هى الدراسة الثانية للمؤلف السابق ، وتضم النقاط التالية :

١ - ظهور سك العملة العربية .
٢ - عملات ما قبل الإصلاح .
٢-١ العملات العربية الساسانية .
٢-٢ العملات العربية البيزنطية .
٣ - سك العملة عند الأمويين بعد الإصلاح وسكها عند العباسيين الأوائل .
٣-١ عملات ما بعد الإصلاح الأموية .
٣-١-١ الدنانير .
٣-١-٢ الدراهم .
٣-١-٣ الفلوس .
٣-٢ العملات العباسية .
٣-٢-١ الدنانير .
٣-٢-٢ الدراهم .
٣-٢-٣ الفلوس .
٤ - سك العملة عند الأمراء المحليين .
٤-١ الشرق .
٤-١-١ العملات الطاهرية .
٤-١-٢ العملات الصفارية .
٤-١-٣ العملات السامانية .
٤-١-٤ العملات البويهية .
٤-١-٥ العملات الغزنوية .
٤-١-٦ عملات إمبراطورية السلاجقة العظمى ، وسلاجقة كرمان والعراق .

٤-١-٧ تدهور نظام العملة فى العصور الوسطى فى الشرق على يد الولايات التالية للسلاجقة .
٤-٢ الغرب .
٤-٢-١ عملات الأمويين فى قرطبة وخلفائهم فى القرن الحادى عشر .
٤-٢-٢ عملات الأدارسة والأغالبة والطولونيين والإخشيديين .
٤-٢-٣ عملات الفاطميين .
٤-٢-٤ عملات المرابطين والمهديين .
٤-٢-٥ عملات الأيوبيين .
٤-٢-٦ عملات المماليك .
٤-٢-٧ عملات الناصريين وماتلاهم من دويلات .

أما الموضوع الثامن فهو (علم البرديات : Papyruskunde) ، وتعد هذه الدراسة من أحدى الدراسات التى تعالج موضوعاً جديداً خصباً ، يجد الباحث فيه تفسيرات واضحة لجوانب كثيرة غامضة فى العربية نحوها وصرفها ودلالات ألفاظها ، وقدم فيها جورج خورى (G. Khoury) الخطوط العامة الواضحة ملخصاً إياها من دراسة مفصلة لها فى كتاب ضخم يعالج هذا الموضوع ، وتضم النقاط التالية :

١ - البرديات باللغة العربية .
٢ - المجموعات البردية .
٢-١ مجموعات فى مصر .
٢-٢ مجموعات فى أمريكا .
٢-٣ المجموعات الألمانية والنمساوية .
٢-٤ المجموعات الباقية .
٣ - الوثائق البردية .
٣-١ نصوص المراسم .
٣-٢ المواثيق العامة والخاصة .
٣-٣ نصوص بردية أدبية .
٤ - خط نصوص البرديات ولغتها .
٤-١ حول الخط القديم للبرديات .
٤-٢ حول الإملاء والترقيم .
٤-٣ حول لغة نصوص البرديات .

أما الموضوع التاسع والأخير فهو (علم المخطوطات : Handschriftenkunde) ، وهى دراسة طريفة متميزة أخرى قدمها العالم ج إندرس ، وتضم النقاط التالية :

١ - الكتاب فى الثقافة الإسلامية . مسألة الكتاب والمكتبة فى العصور الوسطى .
٢ - المادة والشكل الخارجى للمخطوطات .
٢-١ مواد الكتابة .
٢-٢ المداد .
٢-٣ الغلاف .
٣ - الخط القديم للمخطوطات .
٣-١ خط الكتاب : الخط العادى ، الخط المنمق .
٣-٢ وضع مساحة الخط ووجه الكتابة .
٣-٣ أنماط الكتابة وتطورها واستعمالها .
٣-٤ الاختصارات والإشارات .
٤ - رواية المخطوطات .
٤-١ رواية شفوية ورواية كتابية .
٤-٢ ملاحظات الرواية والقراءة والملكية .
٥ - بدايات الطباعة العربية ، واندثار المخطوطات بسبب طبع الكتاب .
٦ - المخطوطات العربية بلغة سريانية (كرشونى) .

وهذا موضوع غاية فى الأهمية يوضح أثر العربية فى السريانية والتغيرات اللغوية المختلفة التى نتجت عن هذا النهج ، وعالجه يوليوس أسفلج (J.Assfalg) ، ويضم النقاط التالية :

١ - تطور المخطوطات الكرشونية وانتشارها .
٢ - نصوص كرشونية .
٣ - أنماط الكتابة وعلامات الإملاء والترقيم .

٧ - المخطوطات العربية بلغة عبرية .
ويعالج فيه يوشع بلاو أثر هذا النهج على اللغة العبرية والتغيرات التى أعقبت ذلك .

وبعد ، فهذا عرض موجز للخطوط الرئيسية لهذا العمل الضخم ، حاولت فيه أن أنبه إلى أهمية المعلومات والمواد التى تضمها دراسات هؤلاء الباحثين ، الذين بذلوا كل ما فى وسعهم لتقديم المادة العلمية ، مراعين تبسيط نتائج يقينية بعد تطور أبحاثهم تطوراً بعيداً فى هذه التخصصات ، غير غافلين عن استخدام منهج لغوى دقيق ، تاركين الفرصة للقارىء ـ إذا أراد ـ أن يعمق معرفته فى موضوع ما،بأن يرجع إلى التفصيلات فى قائمة المراجع التى ذيلت كل دراسة ، محاولين نشدان الكمال فى دراساتهم رغم خطورة هذا الهدف ، ولكنهم اجتهدوا ولهم أجرهم على هذا الاجتهاد . وآمل أن أقدم هذا العمل فى ترجمة عربية سليمة فى وقت قريب إن شاء الله،لتكتمل لدى القارىء العربى قيمة هذا العمل .

عالم الفكر

قـواعد النشـر بالمجـلة

- « عالم الفكر » مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .
- ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقاً للقواعد التالية :
  - أن يكون البحث مبتكراً أصيلا ولم يسبق نشره .
  - أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع فى نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .
  - يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .
  - تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
  - تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمى على نحو سرى .
  - البحوث والدراسات التى يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .
- تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التى تقبل للنشر ، وذلك وفقا لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين نسخة من البحث المنشور .
- ترحب المجلة بإسهام المتخصصين فى الموضوعات التالية :
  - علوم الصحارى
  - الهجرة والهجرة المعاكسة
  - الدراسات المستقبلية
  - المسرح
  - الحاسب الآلى
  - الأمن الغذائى
  - الثقافات فى العالم الثالث
  - الجنون فى الأدب
  - التجديد فى الشعر
- ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة

وزارة الأعلام - الكويت - ص ب ١٩٣

ندوات
الملتقى الدولى
حول
التحليل اللسانى
للنصوص

واقع الدراسة اللسانية وآفاقها فى العالم العربى

أعد الندوة : شريبط أحمد شريبط

دَعَت جامعة عنابة (معهد اللغة والأدب العربى) إلى الملتقى الدولى حول التحليل اللّسانى للنصوص فى أيام : ٦ و ٧ و ٨ و ٩ من شهر مايو ١٩٨٥ ، وذلك لبحث القضايا اللسانية من خلال المحاور التالية :

١ ــ مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة والمنطوقة .
٢ ــ التحليل اللسانى للنص الأدبى .
٣ ــ التحليل اللسانى للنص غير الأدبى .
٤ ــ الاستفادة البيداغوجية من التحليل اللّسانى للنص .

وحضر هذا الملتقى أساتذة متخصصون من جامعات عربية وأوروبية وأفريقية .

وقد ألقيت فى هذا الملتقى نحو خمس وعشرين محاضرة ، فى عمق التحليل اللسانى ، اتسمت بالعمق والدقة والثراء . وافتتحت الجلسة الأولى بكلمة للأستاذ عبد المجيد حنون مدير معهد اللغة والأدب العربى بجامعة عنابة ، رحب فيها بالأساتذة المحاضرين والمشاركين من طلبة الدراسات العليا فى الجامعات الجزائرية ؛ وبعده أعلن السيد عميد جامعة عنابة رسميًا افتتاح الملتقى .

ترأست الأستاذة زبيدة حنون ، أستاذة العلوم اللّسانية فى جامعة عنابة ، جلسة صباح اليوم السادس من مايو ١٩٨٥ ؛ وكانت المحاضرة الأولى بعنوان : بين الصورة والمضمون فى تحليل النص الأدبى ، للأستاذ الدكتور مختار نويوات من جامعة عنابة .

وقد توجت أعمال الملتقى بتوصية قيمة ، دعا المشاركون فيها إلى أهمية التفكير فى إنشاء رابطتين ، الأولى تجمع شمل المهتمين بالحقل اللغوى فى العالم العربى ، والثانية تضم جهود المهتمين بهذا الحقل المعرفى الحديث فى القطر الجزائرى .

ولقد اغتنمنا فرصة هذا التجمع العلمى المهم ، وسعينا لتنظيم ندوة ، ضمت مجموعةً من الأساتـذة ، وعدداً من المهتمين بالدِّراسات اللغوية ، وذلك بهدف توسيع المعرفة ، وفسح المجال لأكبر عدد من القراء والمهتمين للاطلاع على قضايا هذا العلم الإنسانى ومناهجه ؛ ذلك العلم الذى صار فى السنوات الأخيرة شغل المثقفين فى الوسط الجامعى .

المشاركون فى الندوة :

١ ــ الدكتور : مِيشَالْ بَارْبُو (جامعة السُّوربون ، فرنسا) .
٢ ــ الدكتورة : أَوَدِيت بَثِى (المعهد الفرنسى ، فرنسا) .
٣ ــ الدكتور : محمد القاضى (الجامعة التونسية - تونس) .
٤ ــ الدكتورة : سهام محمد القارح (جامعة الإسكندرية ، مصر) .
٥ ــ الدكتور : عبد الله صولة (جامعة تونس) .
٦ ــ الدكتور : دَانْيَالْ رَايْق (جامعة فرنسا) .
٧ ــ الدكتور : محمد عجينة (معهد بورقيبة للغات الحية ، تونس) .
٨ ــ الأستاذ : الطيب بودربالة (جامعة باتنة ، الجزائر) .
٩ ــ الأستاذ : بوحوش رابح (جامعة عنابة ، الجزائر) .

١٠ـ الأستاذ : محمد كراكبي (جامعة عنابة ، الجزائر) .
١١ـ السيد : رشيد شعلال (طالب بمعهد اللسانيات ، الجزائر) .
١٢ـ السيدة : مفيدة شريط (الشعبة اللغوية ، جامعة عنابة الجزائرية) .
١٣ـ السيد : بشير ابرير (الشعبة اللغوية ، جامعة عنابة الجزائرية) .

نص الندوة :

أسئلة الندوة

١ - ما مكانة التراث اللغوى العربى من الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة ؟
٢ - ما أهم مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة ، والمنطوقة ، وأبرز ملامح أهمها ؟
٣ - نرجو منكم إفادة القراء عن أهم مستويات التحليل اللسانى للنص الأدبى ، ودورها فى الوصول إلى نتائج علمية .
٤ - ماذا تنتظرون من الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص ؟
٥ - ما رؤيتكم لمستقبل الدراسات اللسانية فى الجزائر بعد الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص ؟

نص الندوة

١ - الإجابة عن السؤال الأول :
ما مكانة التراث اللغوى العربى من الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة ؟

* دَانْيَال رَايْق

يجهل العلماء اللسانيُّون الأجانب التراث العربى جهلاً تاماً ، وعلى العرب أن ينشطوا هذا التراث .

* مُحَمَّد القَاضِى

ـ إن المعرفة الإنسانية قائمة على التطور الذى يمكن أن يفهم بوصفه سلسلة من الانقطاعات . ومن هذا المنطلق ، فإن ما توصل إليه النحاة العرب القدامى فى ميدان وصف الظاهرة الصوتية يعد إسهاماً مهما . غير أن ذلك لا يعنى أن العرب قد اكتشفوا اللسانيات قبل الغرب ؛ لأن اللسانيات تندرج فى مرحلة معينة من مراحل تطور المعرفة الإنسانية ، لا يمكن أن تفهم بمعزل عنها .

* ميشال باربو

ـ هو بعامة ضئيل ، وإن حاول البعض أن يتعمقوا فى دراسته ، فاستعانوا به حتى يبرهنوا على صحة نظريتهم ، وأسبقيتها ؛ وهذه محاولة ساذجة نظراً للفرق الزمنى والثقافى بينهما .

* سهام محمد القارح

ـ هذا السؤال اهتم به كثيرون فى الملتقى . وأنا أرى أن التراث العربى ثرى ، وغنى ، ولكن هَلْ يمكن أن نكتفى بما قدَّمهُ الأسلاف ؟ هذا مالا أعتقده . يجب علينا أن نسهم نحن كذلك ، وهذا ممكن فى الواقع عن طريق الاطلاع على ما يقدم فى الغرب ، ثم تخير ما يخدم منه الدرس العربى الحديث ، وذلك بعد تطويعه ، بحيث يتلاءم مع واقع اللغة العربية . وعندئذ تكون نقطة انطلاقنا هى التراث العربى ، ولا يكون التراث العربى هو نقطة الوصول .

* الطيب بودربالة

ـ لم تهتم الحضارات فى السابق بالدراسات اللغوية بالدرجة التى اهْتَمَّ بها المسلمون ؛ ذلك أن المعجزة الإسلامية تقوم على « إعجاز القرآن » . واليوم عندما نريد أن نحدد مكانة هذا التراث اللغوى العربى من الدراسات اللسانية ، يجب علينا أن نقوم هذا التراث بكل موضوعية ، وأن نضعه فى الإطار العالمى للدراسات اللغوية .

إن غالبية المشكلات والقضايا التى تطرحها اللسانيات الحديثة كانت قد عولجت ونوقشت من قِبَل العرب القدامى . ولِفَهْمِ هذا التراث على حقيقته ، يجب وضعه إلى جانب النظريات العلمية التى تتصارع اليوم على مستوى العالم . إن هذا التراث يعكس بحق ، ويترجم بصدق ، عبقرية الحضارة العربية الإسلامية ؛ غير أن التغيرات التى يعيشها الوطن العربى اليوم قد أحدثت قطيعة « إبستمولوجية » فى التصور اللغوى العربى . وهذه القطيعة ستؤدى حتما إلى انطلاقة جديدة نحو الإبداع اللسانى .

* عبد الله صَوْلَة

ـ بدأت تتسع وتكبر مع بحوث الفهرى والمسَدِّى والمتوكِّل وصمود والطرابلسى والحاج صالح وغيرهم ؛ لكن الخوف أن ندخل فى دوامة الإسقاط فلا تنهض لنا لسانيات عربية . وأنا أرى شخصيا أن هذه المرحلة شبيهة بما سبق القفزة النوعية « السُّوسِيرِيَّة » فى الغرب ؛ ونحن فى انتظار « سُوسِيرنا» العربى .

* محمد كراكبى

ـ حاولت الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة إبراز المعطيات اللغوية العربية ، ولكن هذه الدراسات ـ فى نظرنا ـ ظلت غير كافية لجلاء قيمة التراث اللغوى العربى ، وإسهامه فى تطوير الفكر الإنسانى . ولذا فإن أبناء اللغة العربية ـ إذا تزوَّدوا بالمعرفة اللسانية الحديثة ـ هم القادرون على استعادة المكانة العلمية لموروثهم اللغوى .

* محمَّد عجينة

ـ إن العودة إلى الجذور ، أو بكل بساطة إلى الماضى ، عملية طبيعية فى صيرورة المعرفة . وبناء على ما سبق أن قلنا من أن تقدمها ليس خطيا وإنما هو جدلى (بالتقدم والتراجع أحياناً عند اكتشاف الخطأ وتداركه) ، فالألسنية نفسها لا تقوم على الفراغ ، وإنما على تقاليد سابقة عريقة وثرية . وما عودة تشومسكى رأس المدرسة التحويلية إلى نحو « يُورْ رَوَايال » سِوَى دليل واضح على ذلك .

ولكن ينبغى أن نقول أيضا إن عملية المعرفة هى فى الآن نفسه ، وفى بعض الحالات ، قطيعة بالنسبة إلى ما قبلها ؛ فدراسة اللغة دراسة آنية ـ فى مشروع الألسنيين ـ هى رد فعل للدراسات اللغوية التقليدية السائدة قبل نشأة العلم المذكور ، وكانت دراسات كلها فيلولوجية ، أى اشتقاقية تاريخية .

يصدق هذا القول على التيارات الفكرية والأدبية . والأمر بطبيعة الحال أكثر تعقيداً ؛ فالأجناس الأدبية تصنف بعد أن تكون قد ظهرت واستقرت . إن العودة إلى الجذور أو إلى الماضى عملية طبيعية كما سبق

أن قلت ، ولكن ينبغى أن يكون ذلك العمل استرجاعاً فى سياقه أو فى سياقاته الشاملة ، حتى لا يكون إسقاطاً تاريخياً ؛ أى أنه ينبغى أن نقف من الجذور والتراث موقفاً جدليا نقديا .

ونحن نعتز بتراثنا ؛ فهو جزء من كياننا وثقافتنا وتاريخنا ؛ وهو جملة من المعارف فى مرحلة تاريخية معينة . والمطلوب منا أن نقف منها موقفاً نقديا ؛ فالموقف الممجِّد يخفى العيوب والأخطاء أو يبقى عليها ؛ وكذلك الموقف المعاكس السلبى العدمى ؛ لأنه ينفى كل جانب مضىء ونيّر فى الجذور المذكورة . لذا فإنه من غير الممكن أن نقول كما يقول بعضهم : ليس فى الإمكان أبدع مما كان ؛ فالممكن موجود فى المستقبل ، وقد يكون كامناً فى الماضى ، ولكن ينبغى معرفة كيفية تفجيره وإخراجه إلى حيز الواقع . وقد تمكّن الألسنية ، بما تطمح إليه ، من تسليح الباحث بوسائل جديدة ، تسمح بإعادة اكتشاف الماضى ومعارفه وأدواته الفكرية فى ضوء العلوم الإنسانية .

* **مفيدة شريط**

ـــ تلتقى اتجاهات علماء اللغة العرب القدامى فى دراسة اللغة مع اللسانيات الحديثة ؛ فاللغوى المعاصر يعتمد التحليل القاعدى القديم ، ولكنه يستثمره استثماراً يخالفُ به هدف القدامى .

إن الأصول اللسانية قد عرفها نحويّونا القدامى ؛ ونقصد بالأصول « كليات المعاصرين » ، على حد تعبير الدكتور صبحى الصالح ، لا تلك الجزئيات والتفصيلات . غير أن تلك الأصول التى تناولت عدة مجالات فى الدراسات اللغوية فى مراحل وبيئات معينة ، لم تكوّن منهجاً مستقلا لنظرية لغوية متكاملة . وفى تراثنا اللغوى أطرف الآراء وأدق التعريفات لمميزات اللغة وطبيعة الألسنية الصوتية ووظيفتها الاجتماعية ؛ وما علينا فى هذا الصدد سوى الرجوع إلى مؤلفات ابن جنى مثلا ، خصوصا كتابه « سر صناعة الإعراب » ، والنظر فى تعليلاته لكل صوت لغوى ، علما بأنه لم يكن يتوسل التقنيات الحديثة ، ولم يُكتشف ما توصل إليه عند علماء الغرب إلا فى أبحاث علماء اللغة الألمان فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولم تستغل مناهجه فى بنية الكلمة وبنى التركيب المعتمدة على المادة الصوتية إلا فى منتصف القرن العشرين .

زد على ذلك أن كل ما حققه العالم اللغوى الأمريكى تشومسكى فى القرن العشرين ، وبخاصة ما عبر عنه بالطاقة والإنجاز وبالبنى العميقة والسطحية ، له جذور عند عبد القاهر الجرجانى مفصلة فى نظريته للنظم .

إن نُحاتَنا العرب هم مستنبطو الأصول الأولية لعلم اللغة الحديث ؛ ولم يكن يُعْوِزُهم غير المنهجية والتخصص . وتراثنا اللغوى هو المادة الخام التى استقى منها لغويّو الغرب نظرياتهم ؛ وهو المصدر بطريق مباشر أو غير مباشر لهم ولأعمالهم .

* **رشيد شعلال**

ـــ كتب الدكتور مازن الوعر إلى مجلة اللسانيات فى عددها السادس ، الصادر عن معهد اللسانيات والصوتيات بالجزائر ، أنه وقف فى إستجواب له مع اللغوى الأمريكى « تشومسكى » على اعتراف منه بالاستفادة من النحو العربى ، مما هيأ لديه السبيل إلى إخراج نظريته الجديدة المسماة بالنحو التفريعى التحويلى .

وبحث آخرون فى البنية العميقة بين الجرجانى وتشومسكى ، فتبدى لديهم أن عبد القاهر كان على بصيرة بهذه القضية اللغوية وبغيرها من القضايا اللغوية المعاصرة ، التى تعدُّ آخر ما وصل إليه البحث اللسانى المعاصر .

ولئن كانت أحدث نظرية لغوية قد قامت فى أساسها على الاستفادة من التراث اللغوى العربى ـــ ولا نزعم الاستفادة المطلقة ـــ فهذا يعنى أن البحث فى هذا التراث هو القاعدة الأساسية لأى تفكير عربى لسانىّ . وسوف يؤدى هذا بلا ريب إلى فهم الكثير من قضايا هذا العلم (أعنى اللسانيات) ؛ لأننا نعتقد أن فهم التراث اللغوى العربى ينبغى أن ينطلق من محاولة لِلْفَهْم عربية صرف ؛ ولا مانع ساعتها من الاستفادة ـــ عند الحاجة ـــ من مناهج غربية لبلوغ الغاية . وهكذا يمكن للغوى العربى أن ينشىء شجرة اللسانيات العربية ذات الجذور الضاربة فى التاريخ ، بل إن ضرورة إقامة هذه الشجرة أمر لابد منه فى الوقت الراهن ؛ إذ إن كثيراً من لغُوِيِّى العرب المحدثين قد توسلوا لدراسة العربية بمناهج غربية ، واعتمدوا الأسس والمعطيات التى لا تستند إلى أى أساس عربى ، وطبقوا نظريات مستنبطة من لغات تختلف اختلافاً بيّنا عن العربية فى بنياتها وخصائصها ، على نحو أدى إلى نشوز واضح فى الدراسات التطبيقية ، وكوّن هوة سحيقة بين القارىء العادى والباحث اللسانى . لهذا السبب ، ولأسباب أخرى يضيق المجال عن ذكرها ، كان على المهتمين بالدراسات اللسانية من العرب أن يمعنوا النظر فى التراث اللغوى العربى ، بل عليهم أن يجعلوا منه المادة التى يجب أن تُلبس اللباسَ الجديد ، وأن تخرج إلى صرح اللسانيات الحديثة ممنهجة مقننة ، تحكمها نظرات وقواعد متينة . وسيتبين آنذاك أن التراث اللغوى العربى قائم على نظريات علمية هى أوج ما وصل إليه الفكر الإنسانى فى وقت ما ، إن لم نقل إنها تمثل ذلك الأوج منذ الزمان البعيد إلى وقتنا هذا .

القضية إذن قضية قراءة لهذا التراث الزاخر ، ثم محاولة فهم هذا التراث على الوجه الأكمل . حتى إذا ما تيسر ذلك ، أمكن للباحث اللغوى الوقوف على حقيقة هذا التراث وإدراك مكانته من الدراسات اللسانية الحديثة ؛ إذ الأزمة فى واقع الأمر ، قائمة على هذه القطيعة الملحوظة بين الباحث وتراثه ، وعلى تعلقه بالدراسات اللسانية الغربية ، والعزوف عن التراث اللغوى العربى ، لا لشىء سوى أنه تراث أخلقه الزمن . ولقد مكنتنا بعض المحاولات المتواضعة من فهم كثير من المصطلحات والقضايا اللغوية الأجنبية التى يعمل العربُ والمترجمون على إيجاد مقابل يتناسب وما تدل عليه ، فى حين أن هذه المصطلحات ، وهذه القضايا ، قائمة بمصطلحاتها فى التراث العربى القديم . ولا أدل على ذلك من مفهوم الدليل ومعنى المعنى . . .

ولو أن لغويى العرب انطلقوا من التراث لوفروا كثيراً من الجهود فى خدمته وبعثه ، ومن ثم تقريبه إلى أذهان الناس ، ومن خلال ذلك فهم اللسانيات الحديثة فهماً صحيحاً . والأهم من ذلك تخليص الفكر اللسانى العربى من التبعية ، وتحريره من الغربة المضروبة عليه ، بهدف الوصول إلى إنشاء مدرسة لسانية عربية ، لها أسسها وخصائصها ومناهجها .

بشير ابرير

ـــ إن الباحث فى التراث العربى ، وفى ميادينه اللغوية بصفة

خاصة ، يجد بينه وبين الإنسان العربي وشائج قربى وعلائق نسب تشده نحو الينابيع . ذلك أن التراث العربي شكّل كماً ثقافياً ذاخراً بالمعرفة ، ومعينا لا ينضب بالنسبة للدارسين العرب وغير العرب . فالدارسون الأجانب قد اهتموا حقا به اهتماماً كبيراً ، وبالكثير من جوانبه ، ولكن الفائدة التى جنوها من وراء دراسته لم تخدمه بما هو ميراث إنسانى خالد ، بل عادت عليهم بوصفهم دارسين ، فحصلوا بذلك على الجوائز الكبيرة والأوسمة الشرفية ذات القيمة العالية . وهذا الكلام لا ينسحب على كل الدارسين الغربيين بطبيعة الحال ؛ فإن منهم من أراد إعطاء التراث العربي مكانته الحقيقية التى هو جدير بها ، بما هو ميراث إنسانى خالد . لكن فى مقابل ذلك ، استغل كثير من الباحثين الغربيين هذا التراث العربي . ونذكر على سبيل المثال النظرية التوليدية التحويلية للأمريكى تشومسكى ؛ فهذه النظرية التى صالت وجالت فى مختلف أنحاء العالم ، وغيرت كثيراً من المفاهيم فى الدراسات اللغوية الحديثة ، وانبهر بها كثير من الباحثين ، نجدها بحذافيرها عند عبد القاهر الجرجانى فى نظريته المشهورة بالنظم . وكذلك الشأن فى الدراسات الصوتية التى تعد من المجالات المهمة ؛ فبرجوعنا إلى التراث اللغوى العربي نجدها عند الخليل بن أحمد الفراهيدى فى مُعْجَمِهِ العَين ، حيث رتب الأصوات ترتيباً طريفاً ؛ وكذلك عند سيبويه فى « الكتاب » ، وبخاصة عند العلامة ابن جنى فى كتابيه « الخصائص » و « سر صناعة الإعراب » على الخصوص ، حيث تناول علم الأصوات بنظرة متقدمة .

وإذا أردنا أن نعطى للتراث اللغوى مكانته الحقيقية ، فعلينا الاعتماد على أنفسنا ، والإيمان بقيمة ما نملك من تراث ضخم ، نبحث ونشجع باحثينا ، ونمنحهم الفرصة الكافية حتى يتمكنوا من تمثل تراثهم ؛ كما يجب علينا ونحن مقبلون على دراسة تراثنا اللغوى ، أن نطرد مركبات النقص عنا بعيداً .

*** الإجابة عن السؤال الثانى : ما أهم مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة ، والمنطوقة ، وأبرز ملامح أهمها ؟**

*** دَانْيال رايْق .**

ـــ السيميائية . انظروا إلى مؤلفات « أَقْرِيَماسْ » ومدرسته المسماة « مدرسة باريس السيميائية » .

*** محمد القاضِى**

ـــ إن الإجابة عن هذا السؤال قد أسهم فيها كلّ من شارك فى هذا الملتقى ببحوث أو بملاحظات فى أثناء المناقشة . وقد سمعنا بحوثاً ذات منحى بنيوى ، وأخرى « براجماتى » . . كما عولجت النصُوص أو الملفوظات فى مستويات عدة بين صوتى وتركيبى ودلالى . ولا أظن أن مثل هذه المناسبة تكفى للقيام بمسح عام للمدارس اللسانية ، أو لخصائص مستويات التحليل منفردة ، أو من حيث علاقتها بعضها ببعض .

*** مِيشَال بَارْبُو**

ـــ إن أهميتها تترتب على وجهة نظر الناقد ومبادئه العقلية والأدبية . أما ملامحها فليتعرفها الباحث من الكتب الأساسية فى هذا الميدان .

*** سهام محمد القارح**

ـــ الأهمية عملية نسبية ؛ فالمهم بالنسبة لى يمكن أن يكون غير مهم بالنسبة لك . ولذلك فإننى أعد التداولية من التيارات اللسانية التى تفتح آفاقاً للدرس اللغوى ، وبخاصة تحليل النصُوص . وقد أسهمت فى هذا الملتقى بنموذجين لتطبيق بعض المفاهيم المستمدة من التداولية على اللغة العربية .

ونرجح أن أهمية هذه الدراسات التداولية تعود إلى أنها لا تغفل المرجع الاجتماعى ، بل تعنى بماهية المتكلم والمخاطب ، إلى غير ذلك . وكذلك يمكننا أن نستفيد منها عند إعداد المادة التعليمية لمن يتعلمون العربية . ولقد رأينا فى الملتقى محاولة طيبة فى هذا الاتجاه ، قدمتها الآنسة خولة طالب الإبراهيمى من جامعة الجزائر .

*** الطيب بودربالة**

ـــ أهم مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة والمنطوقة هى :

المنهج الوظيفى ، والمنهج البراجماتى ، والمنهج البنيوى ، والمنهج التوليدى ، والمنهج النفسى اللسانى ، والمنهج التواصلى (التبليغى) .

وتهتم هذه المناهج بالناحية الشكلية ، والصياغية ، والأسلوبية ، والدلالية ، للظاهرة اللغوية . ونستطيع أن نقول إن هناك اليوم ثورة فى ميدان اللسانيات .

*** عبد الله صولة**

تتعدد مناهج التحليل اللسانى للنصوص المكتوبة بتعدد المدارس اللسانية من « السُوسيرية » إلى البراجماتية . والدليل على ذلك أن جانباً من هذه النصوص المكتوبة ، وأعنى النصوص الأدبية ، قد طبقت عليها اللسانيات البنيوية فتمخضت عن ذلك الأسلوبية البنيوية (جاكبسون ، ريفاتير) ، واللسانيات التوليدية ، فنشأت عن ذلك الأسلوبية التوليدية (أومان) ، واللسانيات الوظيفية ، فنشأت عن ذلك الأسلوبية الوظيفية .

واليوم يتحدث القوم عن منهج فى التحليل اللسانى جديد هو المنهج الأسلوبى البراجماتى ، الناجم عن اللسانيات البراجماتية ، بوصفها آخر صيحة فى حقل اللسانيات المعاصرة ؛ وفى هذه أزمة اللقاء الأبدى بين اللسانيات والنص الأدبى .

*** محمد كراكبى**

حقق علم اللسان الحديث مناهج كثيرة لدراسة النص ، أهمها المنهج الصوتى والصرفى والنحوى . فالمنهج الصوتى يقوم بتوضيح القيمة الدلالية للأصوات التى يكثر ورودها فى النص ، كما يسعى إلى تبين أثر هذه الأصوات فى تكوين المعنى الذى يقصد إليه الباثُ . أما المنهج الصرفى فيهدف إلى دراسة الصيغ الصرفية المستعملة فى النص ، من حيث اشتقاقها ؛ وأما المنهج النحوى فيبرز العلاقات النحوية بين العناصر اللغوية المكونة للكلام ؛ ومعنى ذلك أنه يصف الجملة إن كانت إسمية أو فعلية أو شرطية ، ثم يدرسُ العلاقات الإنسانية المختلفة ؛ ويبين الوظائف النحوية التى يشتمل عليها الكلام .

والمنهج الدلالى يهتم بدراسة المعنى ، إما بنظرة آنية ، أو بنظرة تاريخية . فبالمنظور الأول يحاول الباحث أن يدرس مدلولات الألفاظ فى نصٍّ مَا مِنْ حيثُ هِى قديمة أو حديثة ، أو من حيث ارتباطها بفكر اجتماعى أو سياسى أو عقائدى ، وبالمنظور الثانى يسعى الدارس إلى تتبع المعنى من عصر إلى عصر ، وتصنف هذه الدراسات فى علم

الدلالة التاريخى . وما يبرر وجود هذه المناهج الأربعة هو أن اللغة أصوات ، فكلمات ، فجمل ، فعبارات ، فنص أو خطاب .

* أُودِيتْ بَيْى

هو المنهج الذى يتلاءم مع نوع النص الذى يراد تحليله ؛ فالنص القصصى يستفيد من المنهج الذى يؤول إلى تقسيم البنية القصصية ؛ والنص الروائى يهتم على وجه الخصوص بالنحو واللغة وقيم المفردات وفهم استعمالاتها ، وقيم التعبيرات . والشعر ، خصوصاً الشعر العربى ، يستفيد من التعمق فى الملاحظات المتعلقة بالاستعمالات الصوتية ، ومن القراءة التى تبين استعمالات الصور البلاغية للشاعر ووظائفها فى النص .

وتحليل الشعر يقوم على تأمّل العلاقات الظاهرة المشار إليها خلال الاستعمال ، كتكرار الكلمات ، والربط بين مفردات ومفهومات بعيد بعضها عن بعض ، بحيث تشكل وحدات تشمل عدداً من الأبيات ، والتوازن فى التراكيب النحوية مثلاً ، وأخيراً توحيد النص بأكمله .

وفى حالة النص المنطوق ، أو فى تحليل نص يتألف من خطاب بين شخصين ، يستفاد من التحليل البراجماتى ، الذى ينبه على القوة الفعالة للخطاب أو الكلام ، وعلى قيم الصيغ المتعددة التى يصطبغ بها الكلام .

الإجابة عن السؤال الثالث : نرجو منكم إفادة القراء عن أهم مستويات التحليل اللسانى للنصوص الأدبية ، ودورها فى الوصول إلى نتائج علمية .

* دَانْيَالْ رَايْقْ

ــ هذا يستغرق مئات الصفحات ، ومدة طويلة من الزمن .

* الطَّيب بُودَرْبَالَة

ــ هناك مستويات فى الدراسة اللسانية اليوم ، والباحث اللسانى هو باحث فى ميدانٍ يستعمل أحدث الوسائل العلمية فى الوصف والتصنيف والتحليل والتركيب . غير أن عبقرية بعض المفكرين والفلاسفة جعلتهم يتجاوزون هذه الدراسة الأولية لربطها بمستويات أكثر تعقيداً وأكثر عمقاً . ونذكر من هؤلاء العلماء مثلاً : « ألتوسير » و « لاَكَانْ » ، و « مِيشَالْ فُوكُوه » .

وقد أبعدت « الذات » وأبعد « التاريخ » من اللسانيات البنيوية لمدة طويلة ؛ أما اليوم فإننا نجد أن هناك محاولات لإيجاد جَدَليّة تربط البناء اللغوى بالتاريخ .

* عَبْد الله صَوْلَة

ــ المستوى الصوتى .
ــ المستوى الفونولوجى .
ــ المستوى المورفولوجى .
ــ المستوى التركيبى .
ــ المستوى الدلالى .

يضاف إلى كل هذا الوزن والإيقاع والقافية بالنسبة للنص الشعرى . وجميع هذه المناهج متضافرة على الظفر ببنية النص السطحية بطريقة عملية وعلمية . غير أن السؤال الذى تبقيه اللسانيات معلقاً هو إلى أى مدى يكون النص ببنيته السطحية فحسب ؟ أليس للنص بنية منجبة هى المتحكمة فى توليد هذه البنية اللغوية السطحية ؟ تلك هى أزمة اللسانيات مطبقة على النصوص الأدبية والمكتوبة طُرًّا .

* رَابَح بُوحُوش

ــ لعل أهم ما يميز اللسانيات اليوم هو سرعة تخلصها من ربقة الأحكام الذوقية والمعيارية ، وتبنيها المنهج العلمى تنظيراً وتطبيقاً . وقد ولدت صلتها بالأدب فى ممارسة النص مذهباً جديداً ، أطلقوا عليه اسم « الأسلوبية » ، أو علم الأسلوب ؛ وهو علم يرمى إلىٰ تخليص النص الأدبى من الأحكام المعيارية والذوقية ، ويسعىٰ جاهداً إلى علمنة الظاهرة الأدبية ، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل ، واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه ، واكتشاف السر فى ضروب الانفعال التى يخلقها الأثر الأدبى فى متقبله .

وقد حدد اللسانيون أربعة قطاعات للسانيات ، تمثل مستويات اللغة نفسها :

١ - المستوى الصوتى :

ــ فى هذا القطاع يهتم اللسانى عند ممارسة النص الأدبى بالوحدات الصوتية ، والأصوات ــ صوامت وصوائت ــ والمقاطع الصوتية ودورها فى تلوين الخطاب بألوان مختلفة ، تختلف باختلاف أنظمتها من حيث التكرار ، والتجانس ، والإيقاع .

٢ - المستوىٰ الصرفى « المورفولوجى » :

يعنى فى هذا المستوىٰ بالوحدات الصرفية ، وأبنية الأفعال من حيث دلالتها المباشرة وغير المباشرة ، وأبنية الأسماء من حيث دلالتها الصرفية .

٣ - المستوىٰ النحوى أو التركيبى :

فى هذا المستوىٰ يهتم اللسانى بالوحدات الدلالية النحوية ، والجمل وأنواعها .

٤ - المستوى الدلالى :

ينطلق الدارسُ ــ فى هذا القطاع ــ من الوحدات الدلالية المميزة ، والالفاظم والكلمات ، سواء من خلال السياق ، أو من خلال مَجَالاَتها الدلالية .

هذه القطاعات أو المستويات تتداخل وتتكامل ، حيث يصعب الفصل بين مستوىٰ وآخر . وما اللغة إلا أصوات ، وكلمات ، وجمل ، ودلالات ، يستخدمها الإنسان للتعبير عن أغراضه .

أما نتائج هذا التحليل فيبدو أنها تكمن فى عُدة اللسانى ، حيث إنه إذا توافر لديه الرصيد المعرفى ، والخبرة الحدسية بممارسة النص الأدبى ، فإنه يستطيع أن يصل إلى نتائج علمية ، قد يعسر الوصول إليها باستخدام الوسائل التقليدية .

* مفيدة شريبط

ــ أهم مستويات التحليل اللسانى للنص الأدبى هى :

١ - المستوى الصوتى :

ويبرز الوظيفة الصوتية التى تتمثل فى التمييز بين الوحدات الصوتية ، حيث يترتب على تغييرها فى النظام تغير فى الدلالة .

٢ - المستوى الصرفى :

يتمثل فى تلك الارتباطات التى تكون بين الصيغ اللغوية ؛ وهى الأوزان والدلالة . ويهتم هذا الفرع من الدراسة أيضاً بالوحدات الصرفية وما لها من دلالة داخل الخطاب اللغوى .

٣ - المستوى النحوى :

ـ وهو دراسة تراكيب معينة ، تنطلق من الظواهر اللغوية النحوية ، للكشف عن النواميس الداخلية التى تسهم فى ضبط الممارسة الكلامية من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام البشرى ، كالتحكم فى اندراج الكلمة مع الكلمة لتكوين الجملة ، والجملة مع الجملة لتكوين الخطاب ، حيث تعد الجملة المحرك القوى للنص .

٤ - المستوى الدلالى :

هو مستوى متولد عن العناصر السالفة الذكر ؛ فنحن لا نتصور دلالة دون صوت وفق نظام نحوى محدد . ولا يتسنى لنا الوصول إلى نتائج علمية فى تحليل النص الأدبى دون التوسل بتلك المستويات ؛ فالملابسات اللغوية وما تحتويه من أشكال وصيغ هى كل متكامل تكاملاً وظائفياً ودلالياً .

* رَشِيد شَعْلاَل

ـ ينبغى أن نشير بداءة إلى أن المستويات الأساسية للدراسات اللسانية محصورة فى أربعة : المستوى الصرفى والمستوى الصوتى والمستوى التركيبى والمستوى الدلالى .

والواقع أن هذه المستويات الأربعة تترابط فيما بينها لتكوّن كلاً مُتَكَامِلاً ، هو ما يسمى باللسانيات . ولقد وقفنا على كثير من الدراسات التطبيقية التى تعتمد أحد المستويات منفصلاً عن غيره لدراسة النص الأدبى . على أن هذا الفصل كثيراً ما يجر الدراسة التطبيقية للنصوص الأدبية إلى التعسف فى تفسير تلك النصوص ، ولربما أدى إلى تحميل النص مالا ينبغى أن يحمل عليه أو إليه .

ويسعى البعض الآخر إلى اعتماد أسس مدرسة لغوية بعينها ، محاولاً تطبيق مبادئها على النص الأدبى ، بغض النظر عن خصائصه البنيوية والدلالية والأسلوبية أيضاً ، على نحو يؤدى كذلك إلى البنيوية القائمة على الوصف لمجرد الوصف ، وتشريح اللغة تشريحاً جامداً ، لعزوف أصحابها عن أهم جوانب الدراسة اللسانية ، وهو الجانب الدلالى .

لذلك نقول : إن دراسة النص الأدبى تقوم أساساً على الظاهرة التى تستقطب البحث اللغوى ، وهى التى تمثل الجانب الأوفى من حيث اطراده وتواتره بما هو سمة مميزة للنص الأدبى . ومن ثم فإن الظاهرة هذه هى التى ستحدد المستوى الأهم ، الذى يجب أن تتأسس عليه التأسيس القويم ، على أن يدعم هذا المستوى بقيود من المستويات الأخرى . ذلك بأن هذه الظاهرة إنما تمثل ظاهرة لغوية ؛ وهذه الظاهرة لا تكون لغوية إلا إذا تمثلت فيها كل المستويات اللغوية ، لا بعضها دون البعض الآخر . وعلى ذلك يتمكن الباحث من تحليل النص الأدبى تحليلاً متكاملاً ، قائماً على السمات البارزة فى الظاهرة اللغوية الماثلة فى النص الأدبى ، سواء غلبت على هذه الظاهرة جوانب دلالية أو تركيبية أو صرفية أو صَوْتية أو غيرها . إن السمات هى التى تفرض نفسها على البحث على أنها جديرة بالدراسة ؛ وما دور الباحث أو الدارس اللغوى إزاء ذلك إلا إبرازها بوساطة المنهج الملائم ، والكشف عما يتحكم فيها من نواميس وقواعد جعلتها تتفرد بهذه الخصوصية اللغوية ، لتتجلى بعد ذلك جماليات النص الأدبى وقيمه الفنية . وهكذا تسهم اللسانيات فى خدمة الأدب ، وتقود إلى الوقوف على ما يسمى بالفنية الأدبية ، ليبرز النص بعد ذلك نصاً أدبياً ينتمى إلى جنس أدبى بعينه .

الإجابة عن السؤال الرابع : ماذا تنتظرون من الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص ؟

* دَانْيَالْ رَايْقْ

ـ الملتقى ، على حقيقة المعنى ، هو المكان الذى يلتقى فيه أشخاصٌ وتلتقى أفكارٌ وينتظر من هذه وأولئك التواصل والتفاعل .

* محمَّد الْقَاضِى

ـ لقد أشرف الملتقى الآن على نهايته . ولا شك أن جدواه المباشرة هى الفرصة التى أتاحها للطلبة لإثراء معلوماتهم بالمناهج الحديثة لمباشرة النصوص ، وكذلك إتاحة الفرصة لذوى الاختصاص لوضع بحوثهم على محك الدراسة والنقد . وأظن أن طبع الأعمال وإردافها بالمناقشات أمر مؤكد . كما أن إتباع هذا الملتقى بملتقيات أخرى تكون أكثر تحديداً من حيث الموضوع هو أمل كل المشاركين .

* مِيشَالْ بَارْبُو

ـ ملتقى موفق ؛ مستواه العلمى رفيع جداً ، ومبرمج على أحسن ما يرام من حيث التوازن بين النظرى والعملى ، وبين لغات العمل ، وبين المدارس والاتجاهات العلمية .

* سهام محمد القارح

ـ إننى أنتهز فرصة وجودى هنا لكى أجدِّد ندائى بوجوب تنظيم عمل اللسانيين العرب ، والتنسيق بينهم ، حتى نستفيد كلنا من الأعمال المقدمة فى هذا المجال ، فكثيراً ما نجهل نحن فى الشرق ما يدور فى المغرب العربى ، وأعتقد أن العكس صحيح . وقد كان هذا اللقاء مبادرة طيبة ، ولكن يجب أن يكون من نتائجه إنشاء كيان يجمع اللسانيين العرب . وأنا أرى ضرورة الحرص فى المستقبل على زيادة تبادل المطبوعات الجامعية ، لفائدة البحث العلمى .

* الطيب بودربالة

كنا ننتظر من هذا المؤتمر الشىء الكثير . والحق أنه لم يخيب آمالنا . وقد سبق لى أن شاركتُ فى كثير من المؤتمرات فى الجزائر وخارجها ، ولكن أقول دون مجاملة إن هذا المؤتمر يشكل نقطة تحول فى تاريخ المؤتمرات فى الجزائر ؛ فهو نموذجى من ناحية التنظيم ، ومن ناحية نوعية المحاضرات وقيمتها ، وكذلك من ناحية المناقشات والمداخلات . ولكن المؤكد أنه سيفتح آفاقاً كبيرة أمام مستقبل اللسانيات والعلوم الإنسانية فى الجزائر . وقد اكتشف الطلبة

الجـزائريـون لأول مـرة مـدىٰ أهميـة اللسـانيـات فى ميـدان العلوم الإنسانية .

* عبد الله صَولة

ــ بلورة رؤ ية عربية إلى النص العربى المكتوب والمنطوق القديم ، وخصوصاً المعاصر ؛ وهو ما نشكر عليه جامعة عنابة الفتية ، لتفكيرها فيه .

* الجواب عن السؤال الخامس : مارؤ يتكم لمستقبل الدراسات اللسـانية فى الجـزائر بعـد الملتقى الـدولى حـول التحليـل اللسـانى للنصوص ؟

* دَانْيَالْ رايْق .

ــ كل الخير ، إن شاء الله .

* محمد القاضى

ــ أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال من حق الجزائريين أنفسهم أو الراصدين للسانيات فى الجزائر .

* سهام محمد القارح

ــ إن عناية السلطات الجزائرية بمثل هذا الملتقى إن دَلَّتْ على شىء فهى تدل على أنها ــ أى هذه السلطات ــ تعرف أهميَّة هذا الفرع من الدراسات الإنسانية .

أما الذى أسعدنى كثيراً فهو نوعية تدخلات الطلبة الجزائريين ؛ فلقد دلت فعلاً على سعة اطلاعهم من جهة ، وتمسكهم بأصلهم وتراثهم العربى من جهة أخرى . فهذه التدخلات هى المؤشر المضىء لمستقبل اللسانيات فى الجزائر .

* الطيّب بُودَرْبَالَة

ــ نلاحظ أن هناك وعياً كبيراً اليوم أكثر من أى وقت مضىٰ بأهمية تطبيق المناهج العلمية الحديثة . لكن علينا أن نشن حرباً على الطرق التعليمية السائدة اليوم ، تلك الطرق التى تعتمد علـى التلقين دون التحرير ، وعلى الدراسة الوصفية الانطباعية الساذجة . يجب علينا أيضاً توظيف أحدث المناهج العلمية **واستغلالها لصنع ذهنية جديدة** ، وتنمية ملكات الطلبة الفكرية . **إن مستقبل الجزائر لا يكمن فى التنمية** الاقتصادية ، بقدر ما يكمن فى صنـع ذهنية حضـارية . إن مشكلة التنمية هى أساساً مشكلة التعليم ومشكلة الحضارة .

* عبد الله صولة

ــ عودتنا الجزائر أن ننتظر منها الدروس فى طريقـة بناء المجتمـع العربى العصرى ، والفكـر العربى المعـاصر ؛ وكلنـا إيمان بمستقبـل اللسانيات فيها إن شاء الله .

* محمد كراكبى

ــ لا شـك أن هذا الملتقى سيفتـح آفاقـاً جديـدة فى دراسة علم اللسان الحديث فى الجـزائر ؛ لأنـه سيضيف حتماً معلومـات نظريـة وتطبيقية .

* محمد عجينة

ــ إن نجاح مثل هذه المؤتمرات والملتقيات هو دائمـاً رهين حسن الإعداد والتنظيم (ونشكر بالمناسبة زملاءنا الجامعيين على كرم الضيافة وإحكام الإعداد والتنظيم) ، ورهين المشاركات ، وكانت معظمهـا قيمة للغاية ، كما مكنت من حوارٍ خصب ثرى .

وهذه هى الغاية التى يقصد إليها مثل هذا العمل : التقدم بالمعرفة من خلال طرح النظرية والتطبيق على محك الجدل والنقاش . وأعتقد أن ذلك قد حَصَل ، وأن الملتقى اقتربَ بَلْ أصَابَ الغـرض المنتظر منه . وقد زاد سرورنا أنَّه لم يكن منغلقاً عـلى نفسه بحيث لا يضم سـوٰى المختصين ، وإنما كان ملتقى مفتـوحاً عـلى جمهور أوسـع . ولا يخفى أن من شأن هذا أن يجعل الفائدة أشمل وأعم ، وأن يقرب المعرفة ، والألسنية أحد فروعها ، من الجميع .

* رَشِيد شَعْلاَل

ــ نعتقد أن هذا الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص فاتحة عهد جديد إن دَلَّ على شىء فإنما يدل على طموح الإنسان لخوض مختلف سبـل المعرفـة الإنسـانيـة . وهـو أيضـاً سعى جـديـدٌ لفهم اللسانيات ، وتبادل مختلف وجهات النظر فى الدراسات التطبيقية لهذا العِلْم .

وغنى عن البيان أن مبادرة كهذه تحقق أهم خاصيـة من خواص العلم المتمثلة فى تبادل الخبرات والأفكار على أنها أفكـارٌ إنسانيـة فى متناول جميع الناس ؛ إذ بحكم هذا تتكاملُ الرؤ ىٰ المختلفة وتتضافر بهدف الوصول إلى تحقيق نتائج إيجابية من شأنها أن تعمل على تطوير العلم وتوسيع دائرته ، بالإضافة إلى شىء مهم جداً ، وهـو إرساء صرح متين لهذا العلم الفتى كى يتمكن من الانتصاب ، ويسهم إلى حد بعيد فى تطوير الإنسان ، ومن ثم تطوير حياته . ولا أدل على ذلك مما قدمتـه اللسـانيـات التطبيقيـة من خدمـات جُلى فى ميـدان تعليم اللغات .

أضف إلى ذلك حل مشكلة التشتت فى التأويل المتبـاين إلى حد التضـاد فى التحليلات المختلفـة لنص أدبى واحدٍ ، وستمكن هـذه المبادرة من التأليف بين المناهج ووجهات النَظر المتباعـدة ، بإثبـات السليم ؛ وهو ما سيمكن الدراسات اللسانية فى الجزائر من النشاط والعمل الدؤ وب لبلورة هذا الحقل الخصب من الدراسات اللسانية .

كشاف المجلد الخامس

أ ـ كشاف الأعداد

العدد الأول : الأسلوبية
العدد الثانى : الأدب والفنون
العدد الثالث : الأدب والأيديولوجيا ج١
العدد الرابع : الأدب والأيديولوجيا ج٢

ب ـ كشاف الموضوعات :

ج ـ كشّاف المؤلفين

- شاكر عبد الحميد
- الزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير
* ع ٤/٢٣٠ - ٢٤٦

شريبط أحمد شريبط (ندوة)
- الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص
واقع الدراسات اللسانية وافاقها فى العالم العربى
* ع ٤/٢٦٢ - ٢٦٨

- صفوت عبد الله (رسائل جامعية)
- « آراء حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية »
* ع ١/٢٤٠ ـ ٢٤٢

- صلاح فضل
- علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
* ع ١/٤٧ ـ ٥٩

- طارق على حسن
- هل هناك دور للفنون فى رأب فجوة التخلف ؟
* ع ٢/٩٢ - ٩٩

- عبد الرشيد الصادق محمودى (ترجمة)
- لينين ناقداً لتولستوى
* ع٣/١٤٠ - ١٥٥

- عبد القادر زيدان (إعداد)
- الأدب والأيديولوجيا (ندوة)
* ع ٤/١٢ - ٢٦

- عبد الله صولة
- الأسلوبية الذاتية أو النشوئية
* ع ١/٨٣ - ٩٢

- عبد الهادى الطرابلسى
- النص الأدبى وقضاياه
عند ميشال ريفاتار
من خلال كتابه « صناعة النص »
وجون كوهين من خلال كتابه « الكلام السامى »
* ع ١/١٢١ـ١٣٠

- عز الدين إسماعيل
- أيديولوجيا اللغة
* ع ٤/٣٧ - ٥٠

- عصام بهى
- اللغة فى المسرح النثرى
* ع ١/١٥٢ - ١٦٠

- عصام بهى
- أيديولوجيا المصالحة فى « قنديل أم هاشم »
و « موسم الهجرة إلى الشمال »
* ع ٤/١٧٧ - ٢٠٢

- عمار بلُحسن
- ما قبل بعد الكتابة
حول الأيديولوجيا/الأدب/الرواية
* ع ٤/١٦٤ - ١٧٦

- عواطف عبد الكريم
- تعدد التصويت فى الموسيقى
* ع٢/١٠٠ - ١٠٦

- عزت قرنى
- رحلتان
* ع ٤/١١٩ - ١٣٣

- فؤاد كامل (ترجمة)
حديث مع ولفجانج أيزر
(راجع : نبيلة إبراهيم : القارىء فى النص)
* ع١/١٠١ـ١٠٨

فؤاد كامل (ترجمة)
- شوستاكوفيتش والترجمة الأوبرالية
كارولين رويرتس ڤينلى
* ع٢/١١٥ - ١٢٥

- فريال جبورى غزول (ترجمة)
- البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر
- لوى ألتوسير
* ع٣/٤٤ - ٥٦

- قمرى البشير — راجع:بشير القمرى
- صنعة الشكل الروائى فى كتاب « التجليات »
* ع٢/١٣٩ - ١٧٦

- كاورلين رويرتس ڤينلى
- شوستاكوفتش والترجمة الأوبرالية : الأنف
- ترجمة : فؤاد كامل .
* ع٢/١١٥ - ١٢٥

- كريستوفر بطلر
- التفسير ، التفكيك ، والأيديولوجيا .
- ترجمة : نهاد صليحة
* ع٣/٧٩ - ٩٦

only because it is one of the early examples of the novel as a literary form, but also because it is a touchstone whereby we may test a number of theoretical assumptions on the relationship between literature and ideology. **Hayy ibn Yaqzan** lies somewhere on the borderline between literature and philosophy. It has affinities with a number of similar works: re-writing some and being rewritten by others.

Ibn Tufayl gives the reader access to his project, and the methods he intends to adopt, when he declares in the first part of the book that his aim is to lead the reader through the mystries of mystical knowledge. He wants to show how man could attain a knowledge of God, all by himself and without any kind of religious instruction. It is a kind of Islamic mysticism tinged with Neo - Platonic ideas. The journey of **Hayy ibn Yaqzan** is, on the surface of it, a record of the march of the human mind: it shows its ability to perceive its surroundings through the senses, to associate and compare and come to conclusions. It then embarks on a further endeavour: the protagonist mixes with people and experiences life in a community. Then he starts to reject mind, senses, the material and social world. After an attempt at reconciling science and mystical philosophy, the individual and the community, the protagonist ends in aligning himself - decisively and irrevocably - with mysticism. He comes to reject empirical science and the categories of the mind. Nature is transcended and the protagonist experiences a growing need to dissociate himself from the life of the community.

Herein lies the ideological significance of the main image in the text: that of a solitary man on a desert island. As **R. Ashour** points out, the solitude of **Hayy ibn Yaqzan** is not haphazard. It is a wilful choice dictated by an ideological necessity. **Hayy** is an incarnation of man's march towards knowledge. He does not stand for man as a social being, producing ideas and learning about his surroundings in the course of his daily life and quotidian activities. He is rather a symbol of the solitary philosopher: the novel traces the development of his mind from empirical science to mysticism. **R. Ashour** maintains that in conveying his message through an artistic image, drawing on ideological concepts but making no explicit statements, **Ibn Tufayl** enables his reader to share with him the experiences, spiritual and psychological, of his protagonist. It is this that makes of **Hayy ibn Yaqzan** a work of literature, and not merely a philosophical treatise. It approaches the novel as a form of art, but does not entirely achieve that status: for though descriptive of the human development of a living character, the protagonist remains outside history. A novel, on the other hand, is concerned with social relations in a specific historical context. It shows the interaction of social forces in their clashes, but can not be satisfied with the presentation of an abstract mental image conveying little of the richness of life.

With this, we conclude our discussion, theoretical and applied, of a major issue in contemporary world and Arabic thought.

Translated by:
Maher Shafik Farid

spect: (i) Complete subjection to the West. (ii) Absolute rejection of it. (iii) The attempt to comprehend and to start a dialogue with it, in a spirit of critical awareness, based on Islam or on some other ideological doctrine.

Bahei maintains that **Yahya Haqi's Um Hashim's Lamp** (1954) and **Tayeb Salih's Season of Migration to the North** (1966) are eloquent representations of the conflicts experienced by an Arab in Europe. First, there is a 'civilizational shock' resulting from the hero's encounter with the Western model. It is not only a struggle with the 'other'- here, Europe - but also with the self as carrier of different values, with the result that an attempt is always made to reconcile oneself to the other, through constant mechanisms of displacement and substitution. It is also an attempt to reach reconciliation with the self: the confrontations between Arab civilization and Europe have often been violent and bloody, with means and ends that were not, to say the least, always honourable. The Arab self-belonging to a backward society but exposed to a more advanced one-finds itself in a fateful dilemma, wondering all the time: how could I accept the civilization of the foreigner who seeks to destroy - or at least to subjugate - the community to which I belong? The answer, more often than not, is a kind of 'reconciliation' with the new civilizational mode, or even a kind of 'dream' or 'hope' that one of the two will change so that they may meet instead of being locked in mortal combat.

On a second level, the conflict takes the form of an encounter between the returned Arab, having assimilated Western modes of life and thought, and his native community, after undergoing change and gaining a first-hand experience of the West. The self is then alienated in its own land: civilizationally it does not belong to it, and may even try to change it in accordance with the new codes. A common solution is again a kind of 'reconciliation': the returned intellectual tries to reconcile himself to the values of his community, or to some of them, in the belief that he does, after all, belong to his native land, and in the hope, perhaps, of being able to effect gradual changes in the minds of his countrymen. Such attitudes are represented by the protagonist (an Egyptian) in **Haqi's Um Hashim's Lamp** and his counterpart (a Sudanese) in **Salih's Season of Migration.** The first gets reconciled to his society, full as it is of superstition, apathy, laxity and dirt. The second gets reconciled to both European civilization and his native land. The Arab intellectual, represented by these two protagonists, reconciles himself to his community in the hope of being accepted and of being capable of bringing about the desired change. He reconciles the 'other' - Europe - in the hope that the latter may stop exploiting him, or give him the opportunity to develop his own society. But to **Bahei** this is an illusion: for in this process of reconciliation the Arab inescapably sacrifices his own integrity. Change can not be brought about by wishful thinking: No less than a brave encounter with the issue of development, and the requirements of progress, will do.

Our next contributor, **Amina Rasheed,** takes us to another domain. In a study of **Abdel Rahman al-Sharkawi's Al-Ard (The Earth)** she raises the question of value, and the relationship between time and place. **The Earth** is here studied as a novelistic genre. Despite the fact that many a novel revolves on the theme of the earth, or one's own soil, the history of this particular genre does not go back very far in the past. Not rarely does a peasant appear in this kind of novels as cruel, opportunistic and sly. According to **A. Rasheed,** we can regard this kind of novels of the earth as a separate genre: for one thing, it assumes a plot of land, real or imaginary, productive of an ideology related to it. The writer advances her premises through a certain kind of critical discourse: she rejects formal analysis, and adopts instead a critical practice whose goal is to trace ideological lineaments, ideology being a basic organic relationship, and not merely an external **donnee.** Having made clear the foundations of her critical discourse, she proceeds to analyze three novels all dealing with the theme of the earth:

(i) **Emile Zola' La Terre.**
(ii) **John Steinbeck's The Grapes of Wrath.**
(iii) **Abdel Rahman al-Sharkawi's Al-Ard (The Earth).**

These novels are regarded from three points of view: the significance of place; time and history; ideology and value. **A. Rasheed** blends the notions of **Pierre Macherey, Henri Mitterant, Mikhail Bakhtin** and **Claude Bremond** in an attempt to come out with a procedural critical apparatus capable of analyzing the fictional text, revealing its ideology as it manifests itself in the structure of the work, and linking all these elements with its literary value.

Radwa Ashour concludes this part of our discussion of **'Literature and Ideology'** with a critico - ideological study of a philosophic work of fiction. We are presented here with a new reading of an ancient text, namely **Hayy ibn Yaqzan** by the Andalusian writer **Ibn Tufayl.** This work has been subjected to many a critical analysis treating of various facets of it: its philosophical content, its relation to other world novels, before and after, its debts to earlier works and its influence on subsequent ones, etc... According to **R. Ashour** most of these studies suffer from a methodological defect: they often fail to trace the artistic image back to its ideological root. **Hayy ibn Yaqzan,** in her opinion, is a novel that invites study: not

voiced by a critic are not so much immanent in the text as in the mind of the reader: interpretation or construction can not exist apart from their ideological backcloth. Arab critics may insist on the functional character of the novel, but their concepts of this function vary widely according to a critic's ideological affiliations and his political outlook on life and society. This is bound to leave its marks on the elucidation or interpretation offered. More often than not, the way a recepient - critic deals with a text is of a politico - ideological character.

An average reader does not differ much from a professional critic in this respect.Through a questionnaire prepared by **al-Baridi**, it turned out that the Arab reader wants a novel to serve the causes of the contemporary Arab citizen. He expects a novel to answer his personal questions on reality, to evaluate it as it is, and to transcend it through ideological concepts. A writer writes with the image of a reader consciously or not so consciously at the back of his mind, expecting him (the writer) to come up with an answer to his questions. Hence reality, the frame of reference - as a matter of question and answer - can not be separated from ideology.

As for the relationship between creativity and reality, many writers believe that verismilitude can be achieved through a mechanical identification of the lived and the imagined. Yet the gap in time between these two-however narrow it may be - will cause them to speak of reality, the frame of reference, as something different, closely linked with their ideological and biological engagement with the current moment. The relation, therefore, is one of ideological transcendence. The writer notes that the basic problem confronting contemporary Arab novelists, however different their points of departure may be, is the problem of liberation. Hence the discourse of the Arabic novel is not, so far, that of a class: it is merely an expression of an individual aspiration. The writer next poses the problem of the continuity between social structures in the Arab world and the forms of the novel from the point of view of the relationship with the Western novel as it developed through time and took different shapes. We are confronted with two possibilities here: Either a form of art is an application - competent or otherwise - of forms that used to dominate various historical phases, hence the new literary genre is not yet prepared to produce its own artistic forms. Or alternatively, the experience of a century or so has to be a product of social reality, and Arab sociological criticism is not yet capable of studying this phenomenon.

In his **'Pre - Writing'**, **Ammar Belahsan** continues this analysis of the relationship between the novel and ideology. He reminds the reader that it was the Marxist theory which stressed such a relationship. It was in a scientific framework that the problem was raised, as an examination of the concepts employed will reveal. **Belahsan** regards current sociological studies as standing at the crossroads: they are a meeting-point of all kinds of scientific and idealistic concepts, of cognitive and ideological conflicts. Starting from Marxist analyses of literature, down to empirical, linguistic and structuralist approaches, a researcher will find himself in a desert of quicksands, facing different - even contradictory - theoretical and methodological winds of doctrine. Hence the difficulty of analysis, and its hazards, both methodological and theoretical, and its many pitfalls: like slipping into a theory of mechanical reflection (cf. orthodox Marxist economic theory) or, alternatively, the belief in the autonomy of literature and its separation from society and ideology.

From his analysis of idealistic and materialistic methods the writer concludes that literary writing, in its totality, is an attempt to organize ideology and give it a new form, namely the literary text. The latter, according to him, is a literary ideology, holding its own and moving in the marketplace, establishing with other people all kinds of social relationships such as love, conflict, etc.. To reveal the relationship between literature and ideology, analysis should proceed on the basis of three premises: (i) A literary text is writing regulative of the ideology, endowing it with a structure and a form productive, in turn, of a new significance; (ii) A literary text transforms ideology in such a way as to explore it, re-forming it in the process; (iii) A work of literature is a special way of exploring reality, different from scientific knowledge. **Belahsan** believes that it is possible to study the ideology produced by a certain form of literature - the novel - which he does, in the concluding part of his essay, with the help of notions deriving from **Lenin, Gramsci, Lukacs** and **Goldmann.**

Next, **Isam Bahei** chooses two Arabic novels, **Yahya Haqi's Qandil Um Hashim' (Um Hashim's Lamp)** and **Tayeb Salih's Mausim al - Higra ila alShamal' (Season of Migration to the North)** to analyse, with reference to them, what he calls 'the ideology of reconciliation'. **Bahei** defines ideology as a system of conceptual notions, underlying social or cultural behaviour, directing it, determining its nature and course and its goals in the present and the future. A writer diffuses his ideology in a work of art on all levels. The issue of 'Progress' or 'the dilemma of Arab civilisation', the writer maintains, was the main preoccupation of writers and thinkers in this part of the world for well over a century and a half. The journey to the West, and direct contact with its modes of thought and behaviour, were one way of presenting this vital issue. Three attitudes could be discerned in this re-

tantamount to an expression of human freedom in its broad sense. Midway between these two stances is the attitude of present Soviet thinkers: they may criticize Zadanovism or Stalinism but they will not fail to toe the line set by the party.

Marxists do not distinguish between literature and the other arts when it comes to commitment. Despite their admission that poetry is a **sui generis** form of creation. The Marxist critic **George Thomson** connects it with magic, enchantment, imagination, meditation and elevation - they do not exempt it from commitment. A poet, like any other artist, is a social being, capable of action, and hence can not be neutral. He has to join the ranks of one of the warring social classes; and to be socially committed is to embrace the aspirations of a rising proletariat in a still largely bourgeois society. **Al - Sabagh** points out that differences of opinion among Marxists go far beyond this point. They also differ on tendencies other than socialist realism. Some of them would accept critical realism or revolutionary romanticism. Others would even welcome the achievements of modern - including modernist - art. We should therefore be wary of dealing with Marxist aesthetic concepts from a dogmatic point of view assuming the existence of a uniform Marxist aesthetic doctrine to which all Marxists will gladly subscribe.

Next, we present the reader with a set of applied essays, also graduated. First, there is **Izat Qrani's 'Two Voyages'**, on two journeys undertaken in the nineteenth century, in the so-called age of revival of modern Arabic literature, by two writer-travellers. Through a reading of these accounts of a journey, **Qrani** seeks to reveal the ideological content of the works in question. To him, ideology is a writer's intention, what is stated explicitly as well as what is left implicit but could nevertheless be read between the lines. The latter, in some cases, may be even more significant than the former.

A journey is a shift, a movement in place and time, a movement to the place of the 'other, to another culture. Society and culture are temporal beings of necessity, hence to understand the present is to understand the past and to envisage the future as well. To make a journey is not merely to get to know another part of the world: rather it is to know another part of the world in the framework of the whole. To make a useful journey, worthy of the name, is to know a new place, and to know the very place from which you started; for a traveller can not escape his cultural and ideological heritage. Expatriation from the homeland is a rediscovery of one's native land in its totality, having formerly known its particulars. A journey is a continual shuttling between past and present, here and there. It is a cultural confrontation between two persons, two communities or two cultures.

Thus **Qrani** embarks on a reading of **Rifa'at al-Tahtawi's 'Takhlis al-ibriz fi talkhis Pariz' (The Refinement of Gold in the Resume of Paris)**, and **'Irshad al-aliba ila mahasin Uruba' (The Intelligent Traveller's Guide to the Beauties of Europe)** by **Abdulla Fkiry** and his son **Amin Fikry**. He compares the status of the three authors, the social classes to which they belong, and how the ideology latent in their books was related to political and social conditions at the time.

Not unrelated to this treatment of a given literary product is **Nihad Seliha's 'The Theatre: From Dramatic Theory to Philosophical Outlook'**. She treats of the relationship between ideology and drama. First, she accounts for the dominance of **Aristotle's** dramatic theory over Western theatre down to the twentieth century. This is mainly due to the fact that the ideology underlying **Aristotle's** dramatic theory was in harmony with the ideologies that followed it down to the beginning of the present century. A radical change of the philosophical outlook, however, was brought about by modern currents of thought, such as the analytic, linguistic and logical positivist philosophies (focussing on language) no less than Existentialism and Marxism (focussing on praxis). The writer, then proceeds to an examination of the literary theories produced by these philosophies and of the creative tendencies in drama related to them. She reaches the conclusion that the recession of the Aristotlean dominance of European drama is closely connected with the recession of his philosophical influence on Western thought.

From drama as a literary genre, we move with **Mohamed al-Baridi** to **'The Discourse of the Novel: Reality and Ideology'**. The writer chooses to discuss the novel genre being, in his opinion, a recent form in Arabic literature, closely connected - as far as form is concerned - with the achievements of the Western novelists. The novel seems, nevertheless, more capable than any other genre of rendering social reality and exploring its relation to it. The writer adopts the German theory of 'acceptance' as a method: according to which a reader - whether he be a critic, an average reader, or a literary tyro - expects the work of literature to provide him with an answer to questions worrying him. The manner in which a novel is accepted can be discerned in the novel itself. The reader, as 'acceptor', has an important role to play in determining the very discourse of the novel as a literary genre. Hence the possibility of a sociological approach to the discourse of the novel.

If critical reading be a hermenuetic activity, a filling of the blanks in a novel, it follows that most opinions

ture is Marxist ideology, but with a contemporary flavour. It is a unique synthesis of Freudian psychoanalysis Marxist social analysis and linguistic research into the structure of language: see her study of **Antonin Artaud.** On the other hand, phenomenological methods were a sign of innovation in the French New Criticism. They had the added merit of a clear philosophical and ideological basis. **Al - Kurdi** notes the dominant philosophical tendency of these methods: they elucidate the porcess of artistic creation in relation to the artist as a free agent and as an individual. More often than not, this takes precedence over adequate analysis of literary texts in an attempt to crystallize their semantic and expressive character. Thus **Sartre** is mainly preoccupied with the imaginative 'project' through which a writer fulfils himself in a work of art. **Gaston Bachelard,** on the other hand, is more interested in appreciative reading. He gives us his impression - nay, even his dreams - of poetic texts, giving a unique picture of life, dazzling and surprising.

It would appear, though, that the ideological approach was not the only contribution to the French New Criticism. There was also **Roland Barthes'** 'literary particularism' merging structuralist linguistics and analytical Marxist concepts. Writing therefore came to be the focus of interest and the pivotal problem determining the nature of literature. **Al - Kurdi** then reviews **Todorov**'s studies in poetics and **Jacques Derrida** 's 'Grammatology' in a bid to go beyond both Phenomenology and Structuralism. He concludes that components of the ideological phenomenon transcend both critical and literary discourse.

Our next contributor, **Maslak Maimoun,** merges literature and criticism in what he calls 'ideologization'. In examining the close relations between literature and ideology, he says that the former is inconceivable apart from a process of ideologization. It is the **point d'appui** in all literary expression, even in new-fangled literary genres and their critical interpretations, such as sub-literature, non-literature, etc... After discussing a number of definitions of ideologization, the writer concludes that, in its modern sense, it might be defined as scientific ideology. There are other kinds of ideology: the functional, corcerned as it is with the issue of progress and backwardness; and there is the general concept of ideology as the science of ideas, dealing with myths and general concepts. **Maimoun** regards the concomitance of literature - as creation - and ideologization as corollary to the concomitance of body and soul. The relationship has its strating - point in the writer himself as a social being with principles, values, ideals and morals, a psychological make-up and consciousness. These give rise to the process of creation, and the concomitance becomes inevitable, spontaneous, legitimate and free from coercion. Consciousness of such a relation should be the focus of interest, provided of course that it is not a hypocritical or fraudulent conscioasness, aiming at perpetuating the outworn. It is, on the contrary, a conscionsness making for change, uprooting injustices, narrowing the gap between social classes, and calling for equal opportunities for everyone. This consciousness is capable of producing a revolutionary ideologization which, in combination with other components of artistic creation, would make for great art. **Maimoun** takes to task those who believe that literature could exist apart from ideologization. He mentions an article on **'Literature and Criticism'** by the German critic **Franz Hoffman.** He also examines the answers of a number of creative writers, in a questionnaire in **Fusul**, to conclude that literature can not be separated from ideologization.

From the point of view of literary criticism, **Maimoun** believes that ideological approaches to literature have caused the latter much harm, just as incompetent ideologization - being neither artistic nor spontaneous - has done much harm to creativity and art. A case in point is the Marxist ideologization: this the writer condemns as dogmatic and rductive of literature to a lifeless machine. In order to offset arbitrary criticism, seeking to impose on the text what is not there, the writer stresses the need for a comprehensive ideologization, a general view of man and the universe, at once profound, flexible and accommodating.

Thus **Maimoun** comes to reject Marxism in the domain of literary criticism. Another of our contributors, **Ramadan al-Sabagh**, in his **'Marxism and Commitment'** analyzes a set of aesthetic concepts linking art with society, regarding the former as a reflection of the latter, without discrimination between the arts. Despite **Henri Lefebvre**'s claim that art is not an ideology, it has a political ideological content with varying degrees of explicitness and self-consciousness. To the Marxist, art is a way of controlling reality, hence its character as an agent of change. An artist is urged to take a progressive stand and to back the rising class of the proletariat: he does not stand in a social vacuum, but belongs of necessity to a particular social class ad is expected to take stances tallying with its ideology.

The fact remains, however, that Marxists do not always see eye to eye as to the meaning of commitment and to what extent it should go. The differences can be traced from one writer to another, depending on their relationship with the power in office or the party. More often than not, commitment would turn into strict adherence to the line drawn by the party or its organs. At other times - as in the case of **Trotsky**- commitment is

draws attention to creative writers, normally non-specialists in the humanities who may not adopt the methods of scientific or logical analysis, but are qualified by virtue of their intimate engagement with it - to talk of language as a medium of creation and to state their attitude to it. **Ismail** singles out for study a contemporary man of letters, namely **Yahya Haqi,** as an example of the creative writer: where he stands in relation to language and how he regards his craft as a writer.

Our next essay, **Kâmal Abu Deeb's 'Literature and Ideology'** highlights the importance of a basic concept in the work of **Michel Foucault**: his revelation of the relations of power, the association of power and knowledge, the mechanism of authority and its domination of the texture of social life as well as the mental and philosophical make - up of the individual. While associated with relations of power, ideology is related to a no less dominant authority: that of composition.

Abu Deeb believes that **Foucault's** crystallization of the political nature of human life is equalled in importance only by **Karl Marx's** revelation of the economic nature of human existence. The relation between these two thinkers is dialectical. He further notes the relation between literature and ideology in Marxism, Existentialism, Structuralism, Post-Structuralism, Deconstruction and Hermenuetics. Human life is basically lingual, in the sense that its economic, political and ideological nature is only realized in, and through, language. All writing is a linguistic activity, and linguistic activities are by their very nature social acts, hence their ideological character. The only way to understand the relationship between literature and ideology is by a close examination of the relationship between language and ideology. Language is composition, a body of texts forming an ideology.

Abu Deeb discusses, from this angle, the most important works dealing with the relationship between literature and ideology. He puts a number of questions and proposes possible ways of evolving a theory of literary criticism based on the belief that a literary product is not an embodiment of the thought of the ruling classes, as orthodox Marxism maintains, but rather that rejectionist literature, or opposing thought, constitutes an important component of culture. Its relationship with the thought of the ruling classes is one of conflict. The confrontation between the two gives rise to mechanisms of modification, transformation, subtraction, substitution or development of prevalent thought. The writer asserts that the ideological component of a given text is not revealed through a writer's manifest statements or professed doctrinal points of departure. Rather, it is latent in textual composition, in the relations between the parts, and in what is implicit rather than explicit. The shift of focus, in the critical process, from manifest to latent ideology is one of the most important developments in modern criticism. **Abu Deeb** points out possible ways of an ideological reading of a literary text, discussing in the meantime some basic concepts of modern literary criticism such as 'unity' and 'value'. He concludes with a definition of the function of criticism as it clashes with time-honoured texts consecrated by custom and authority in an attempt to expose the underlying contradictions in such texts on the one hand, and to tap the resources of suppressed texts on the other, showing the great potential of the latter. He stresses the importance of literature as an agent of political, economic and cultural change. In the meantime, he admits the difficulty of defining the nature of its role, how it evolved, and how its shapes changed, sometimes beyond recognition, in different societies.

From linguistic and literary theorizing, we move on with **Mohamed Ali al-Kurdi** to an examination of the relationship between the French New Criticism and ideology. The emergence of the New Criticism in France is traced back by the writer to the critical discussion which raged between **Raymond Picar** and **Roland Barthes** on the appearance of the later's study of **Jean Racine. Barthes** distinguishes between two kinds of criticism: the ideological, keeping abreast of the age and making use of other disciplines in all domains of knowledge on the one hand, and the academic or descriptive, editing literary texts, and tracing sources and facts, in the manner of **G. Lanson,** on the other.

Al-Kurdi notes the contribution of **Lucien Goldmann** to ideological criticism. Through a sociological approach, **Goldmann** sought to encompass the comprehensive sense of a literary work as running on parallel lines with a certain vision of life. It is this parallelism that endows a work of art or literature with form, balance and coherence. The method was adopted by **Goldmann** in such works as: **Le Dieu Cache (The Hidden God), Introduction a la philosophie de Kant (An Introduction to the Philosophy of Kant) and Pour une sociologie du roman (Towards a Sociology of the Novel).**

The explicit link between a critic's ideology and his subject - as in the case of **Goldmann** seems to have incited some of **Goldmann's** disciples to undertake an analysis of the literary work through an examination of its components, followed by a piecing together of its elements in the form of an expressive semantic system, before embarking on an analysis of the ideological vision informing the text. One of the most significant contributions in this domain is that of **Julia Kristeva** known as semantic or analytic semiotics. **Kristeva's** point of depar-

followed. The idea permeates their whole output. It was to acquire a social colouring as from the mid-century.

In our next essay, **Magdi Wahba** puts this basic question: 'Which ideology?'. He makes no secret of his sense of perplexity as he tries to define the word 'ideology', an abstract and controversial term. While some writers maintain that ideological differences - calling for a redefinition of abstract terms - are capable of enriching human thought, **Wahba** is not in favour of coining emotive slogans, eventually putting thought in strait-jackets and reducing it to narrow concepts. He traces the semantic development of the word 'ideology' since it was used by the French philosopher **Antione Louis Claude Destutt de Tracy** (1754 - 1836), author of the four volumes designated as **'Elements d'Ideologie'** (1801) **(Elements of Ideology)**. The word 'ideology', however, had made an earlier appearance in a 1796 lecture given by the same philosopher and containing his theory of human thought as a process resulting from the motion of human sensations in the form of conception, memory, judgement and will.

Although **de Tracy's** purpose was to establish 'a science of ideas', undertaking a study of notions, their meaning and laws, **Napoleon**, conservative thinkers and advocates of absolutist thought all strongly opposed his attempt maintaining that ideologists based their political and social theories on fanciful abstractions, rather than on reality and human nature as we know it to be. They mistakenly assumed that the human mind is autonomous, and capable of its own accord of regulating its social and political life.

The word 'ideology' was soon to acquire another meaning in the works of **Karl Marx** and **F. Engels.** In their **The German Ideology** it was defined as a system of false ideas, relating to no stable reality, and an attempt to justify class domination. **Karl Marx,** however, was later to define ideology as the outcome of a certain set of economic interests, of a particular class or group, whether in office or not. A further dimension was added to the meaning of ideology by **Lenin.** In his **Materialism and Empirical Criticism** he discusses the associaton of ideology with the interests of a certain class. **Lenin** describes Marxism, and the system of ideas and ideals relating to the proletariat, as scientific ideology. The writer traces the impact of this concept on the Hungarian thinker **Georg Lukacs** and the Italian **Gramsci.** He points out the dilemma of Marxist thinkers who distinguish between so-called certain sciences and ideology as a method of thought emanating from certain economic relationships, in a given society, and associated with the interests of a certain class or group. Ideology, to quote the French philosopher **Louis Althusser,** is a representation of those imaginary relationships linking individuals with their real circumstances in life.

M. Wahba refers to a point of view radically opposed to the Marxist concept of ideology. He mentions **Karl Mannheim,** the prominent German sociologist, who objected to the Marxist concept of ideology, on the ground that it made no distinction between an individual's ideology and that of a certain age or group. Still, **Mannheim** posits that both kinds of ideology are conditioned by the social circumstances of the individual or the group.

Towards the end of his essay, **M. Wahba** harks back to his point of departure: a sense of perplexity in the face of a plethora of definitions and interpretations of the word 'ideology'. Confronting a flood of ideologies in twentieth century thought, he asks: is it possible for developing countries, in the thick of struggle for liberation, to import ideological modes? Should not national movements of liberation be considered ideologies in their own right? A third question that he poses is: Do we have the option between ideology and a certain identity? And if so, which ideology? when? and why?

Both **Z. N. Mahmoud** and **M. Wahba** approach the problem of ideology from a general historical and philosophical angle. A third contributor, **Izz el-Din Ismail,** approaches it from a linguistic angle. In an examination of the ideology of language, he reveals how complex the linguistic phenomenon is, being the most important aspect of human existence. He touches on a number of basic issues relating to universal concepts and laws governing this phenomenon; in other words what we may call the ideology of language. The first of these issues is language itself as an effective activity, occupying a central place in life, and not merely a mirror reflecting it. The existence of language is not confined to our actual world; it extends to the potential as well. Next, **Ismail** touches on the actual exercise of lingual discourse as a realization of an effective activity. The spectrum extends from mythical discourse, in its ancient figurative and metaphoric forms, to everyday discourse.

A third issue that **Ismail** touches upon is language in its two-fold aspect: as a mental process on the one hand, and as a social activity on the other. Both aspects form the linguistic phenomenon and mould human consciousness at one and the same time. **Ismail** deals with tributaries of this main trend in an attempt to define the ideology of language and shed light on its extreme complexity having as it does horizontal as well as vertical dimensions.

It is **Ismail's** goal to analyze the lingual phenomenon as an ideology. A complementing process, however, would be to study the language of ideology. The writer

THIS ISSUE

ABSTRACT

The last issue of **Fusul**, as the reader will recall, has been concerned with the most important achievements of Western thought in the domain of **'Literature and Ideology'**. The present issue is Part II of our treatment of the same theme, presenting as it does contributions of Arab thinkers and critics to the study of the issue in question. The observer of the close links between these Western and Arab contributors will not fail to realize that it is a relationship based on togetherness, rather than servility. An Arab thinker, speaking the language of the age and asking questions engaging the attention of his peers in Europe and in the United States, will not be surprised to detect many points of contact between his interests and conclusions and theirs: in tallying with modern **données**, he will reassert himself, join himself with a world-wide critical discussion and engage with vital issues of the age, competently and efficiently.

Contrary to our usual practice hitherto, the present issue opens with a critical forum. We have chosen to adopt this course in the belief that multiplicity of voices will make clear the problematic nature of the theme and will best reflect its rich dialectical character. Different points of view could serve as a legitimate introduction to the contributions that follow.

In his testimony on **'Literature and Ideology', Zaki Naguib Mahmoud** speaks of the place of ideology in the cultural life. He refers to the rise of the term in the West, its development and its introduction into Arabic. An Arabic equivalent which he suggests is **'mazhabeyya'** (system) or **'milah'** (denomination, sect), used by the Islamic philosopher **al-Farabi** to denote the attachment, by a group of people, to a set of ideas and beliefs, advocated and held. This is what is meant by the term 'ideology'. Another Islamic thinker, ash-Shahristani, used the word **'millah'** in the plural as part of the title of a book: **'Al Milal wal Nihal' (Book of Religious and Philosophical Sects)**. In discussing the role of ideology in contemporary philosophical thought, **Z.N. Mahmoud** maintains that, down from the mid-nineteenth to the mid-twentieth centuries, Arabic thought has been evolving an ideology of its own, imposing no cultural blueprint by force but envisaging goals to be pursued, combining whatever is vital in the tradition, and capable of safeguarding our historical identity, with the essential elements of Western culture. Only by such a combination will our modern Arabic culture be viable. The writer asserts that these two lines have always run parallel, though it is noticed that a rejectionist ideology, seeking to retrieve the past, is now gaining ground. This he puts down to historical circumstances overburdening the Arab World and rendering it incapable of meeting the challenge of the West.

Z. N. Mahmoud, however, expresses his firm belief that the two lines of thought - the Arab and the Western - are not mutually exclusive and that a new formula, combining past and present, will eventually prevail.

Z. N. Mahmoud discusses a number of important issues relating to the cultural role of ideology as the sum-total of what precedes it and as a determiner of what will follow. He stresses the close relationship between creative literature, on the one hand, and the ideology, particular and general, of the man of letters on the other. The pioneering generation in modern Arabic literature, he maintains, has been preoccupied with the concept of 'freedom', down from the twenties to the decades that


الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Issued By

General Egyptian Book Organization

LITERATURE AND IDEOLOGY
PART 2

○ Vol. V ○ No. IV
○ July - August - September 1985


Bibliotheca Alexandrina
0536237